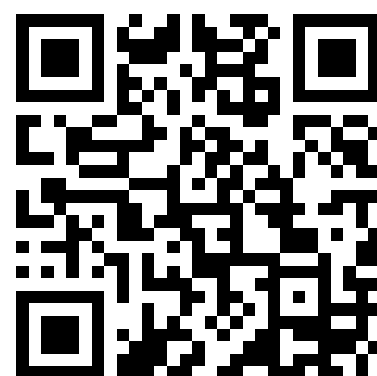

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

GoogleTM books

<https://books.google.com>





Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

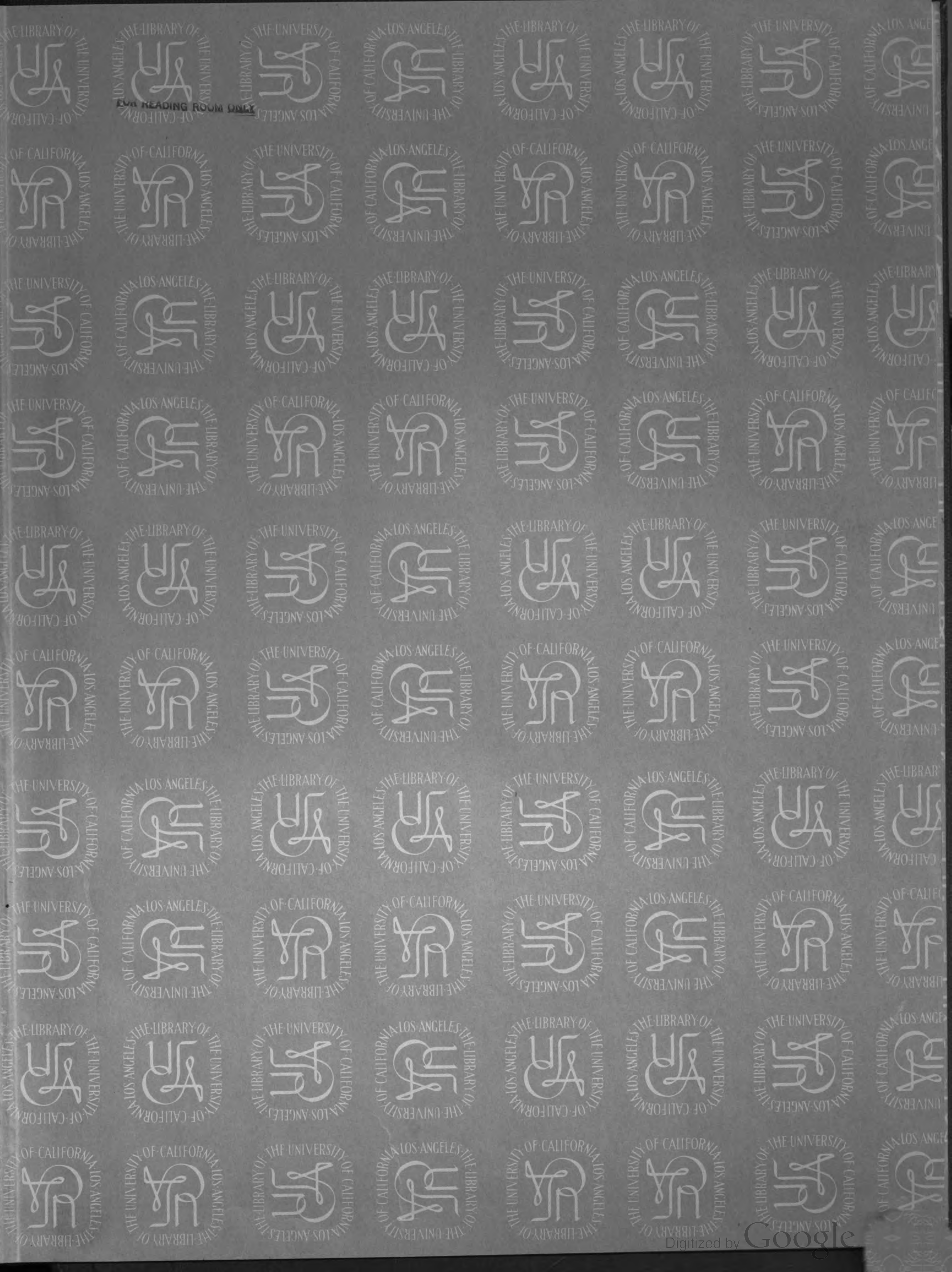
100

100



THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

**MUSIC
LIBRARY**



FOR READING ROOM ONLY

PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT
ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG
DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON
GUIDO ADLER.

XI. JAHRGANG.

Zweiter Teil.

GEORG MUFFAT, CONCERTI GROSSI I.

Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1904.

ARTARIA & C^o.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

3

GEORG MUFFAT.

AUSSERLESENE MIT ERNST UND LUST
GEMENGTE INSTRUMENTAL-MUSIC. 1701.

ERSTER TEIL.

SECHS CONCERTI GROSSI.

NEBST EINEM ANHANGE:

AUSWAHL AUS „ARMONICO TRIBUTO“. 1682.

BEARBEITET

VON

ERWIN LUNTZ.

WIEN 1904.

ARTARIA & C^o.

EINLEITUNG.

Den in den ersten beiden Jahrgängen der Denkmäler zum Neudruck gelangten Florilegien Muffats reiht sich nunmehr ein weiteres nicht minder bedeutendes Werk des Passauischen Kapellmeisters an, welches, obgleich erst 1701 veröffentlicht, seiner ersten Anlage nach zu dessen frühesten Kompositionen gehört. Von den zwölf Konzerten, welche der „Außerlesenen mit Ernst- und Lust-gemengten Instrumental-Music erste Versammlung“ enthält, bringt der vorliegende Band diejenigen sechs, welche in engster Beziehung zu Muffats Erstlingswerk, den fünf Kammersonaten von 1682, stehen; die übrigen, den Jahren 1683 bis 1689 angehörenden bleiben einem späteren Jahrgange vorbehalten. Eine Fortsetzung der Konzerte, auf welche die Bezeichnung »erste Versammlung« weist, ist ebensowenig wie der »Dritte Blumen-Bund« oder eines der übrigen in Aussicht gestellten »noch seltsameren, sowohl zur Ohren-Ergötzlichkeit als Theorischen Nutzen gerichteten Werke« erschienen. Die beschränkten Mittel, mit denen der Meister kaum zur Erhaltung seiner zahlreichen Familie¹⁾ das Auslangen gefunden haben mag, erlaubten ihm nicht, eine Herausgabe der Arbeiten auf eigene Kosten, und immer wieder neue munifizente Gönner zu finden, war wohl auch damals kein Leichtes. Schon die Drucklegung dieser Konzerte scheint auf große Schwierigkeiten gestoßen zu sein. Bereits 1695 im Florilegium I. lesen wir von dem ungewöhnlichen Werke, das „unter der Passauer Druck-Preß zu schwitzen anhebet“, dann wird 1698 im Florilegium II. das Erscheinen des schon fast fertigen Werkes — „d'un style plus rar & plus sublime, que ce qui a paru de moy Jusqu'a ce Jour pour l'harmonie Instrumentale“ — nach etlichen Monaten in Aussicht gestellt und doch brauchte es noch weiterer drei Jahre, bis es endlich an das allgemeine Taglicht kam. Die Kosten hatte schließlich der Graf Maximilian

Georg Muffat,

geb. ca. 1645 zu Schlestadt im Elsaß,

gest. 1704 zu Passau.

Gemahlin Anna Elisabeth.

Franz Max Joseph, geb. 12./3. 1680 in Salzburg, gest. 6./1. 1745 in Wien. Kais.Hofkontrollor.	Franz Georg Gottfried, geb. 2./11. 1681 in Salzburg, gest. 25./8. 1710 in Wien. Hof- und Kammer- musicus seit 1. 7. 1701.	Sigm. Friedrich, geb. 30./3. 1684 in Salzburg, i. J. 1723 Stab- kammerdiener und Hofmusicus in München.	Johann Sigmund, geb. 2./6. 1685 in Salzburg.	Joh. Ernst, geb. 8./12. 1686 in Salzburg, gest. 25. 6. 1746 in Wien. Violinist der Hof- kapelle.	Sigm. Ignaz, geb. 15./2. 1688 in Salzburg.	Liebgott, geb. 25./4. 1690 in Passau, gest. 10./12. 1770 in Wien. Hof- und Kammer- organist etc., ver- mählt seit 22./5. 1719 mit Maria Rosalia Ein- öder, geb. 1700, gest. 26./5. 1781 in Wien.	Maria Franziska, geb. 13./1. 1692 in Passau.
--	---	---	--	--	--	--	--

Joseph, geb. 1721, gest. 1756 in Wien. 1734—1756 Hof- scholar (Klavier).	Johann Karl, geb. 1736, gest. 9./3. 1767 in Wien. Priester.
---	---

Ernst von Scherffenberg¹⁾, dem das Werk mit Worten des höchsten Dankes gewidmet ward, auf sich genommen.

Den weitreichenden Plänen Muffats setzte ein vorzeitiger Tod ein unerwartetes Ende. »Am 23. Februar 1704 ist in der Dompfarrei zu Passau der Edl Gestrenge und Kunstreiche Herr Georg Muffat, Sr. Hochfürstlichen Eminenz zu Passau, etc. gewester Kapellmeister gottselig verschieden und bei dem hohen Dombstift in den Greizgang beigelegt worden«²⁾, meldet das Totenbuch. Schwere Zeiten waren über die alte kaisertreue Bischofsstadt hereingebrochen, als im Verlaufe des spanischen Erbfolgekrieges Kurfürst Max Emanuel von Bayern gegen Ende des Jahres 1703 mit zahlreichen Truppen vor Passau erschienen war, um sich der Stadt, die den Schlüssel zu den österreichischen Erblanden bildete, um jeden Preis zu bemächtigen. Das Zusammentreffen verschiedener mißlicher Umstände kam seinen Plänen sehr zu statten. Die durch Reichssteuern und Kopfgelder hart mitgenommene Bürgerschaft, welche infolge des damals herrschenden bösartigen Nervenfiebers bereits den vierten Teil der besten Mannschaft verloren hatte, während ein anderes Viertel noch krank darniederlag, konnte mit ihren kaum drei Hundert zählenden waffenfähigen Leuten an eine wirksame Verteidigung nicht denken. Als nun Passau am 7. Jänner 1704 vom frühen Morgen bis in die Nacht hinein von den bayerischen Kanonen und Mörsern beschossen wurde, gelang es dem dringenden Zureden des Kardinals Johann Philipp von Lamberg, welcher die armen, aufs äußerste erschöpften Bewohner einem aussichtslosen, unvermeidlichen Blutbade nicht aussetzen wollte, andererseits im Falle der Eroberung seiner Residenzstadt im Sturme deren Plünderung und Anzündung befürchtete, den österreichischen General Gronseld, den Kommandanten der Festung Oberhaus, zur Übergabe zu bewegen. Am 11. Jänner zogen 3000 Mann bayerische Truppen in Passau ein, wo sie bis zum November desselben Jahres verblieben und die Bürgerschaft schwer bedrückten.³⁾ In diesen politischen Verhältnissen beim Tode Muffats darf vielleicht die Ursache erblickt werden, daß von den damals wohl handschriftlich vorhandenen späteren Werken desselben nichts erhalten zu sein scheint.⁴⁾

Die zwölf »fürtrefflich und zur sonderlichen Belustigung deß gehörs auff bißhero ungewöhnliche Urth mit großem fleiß außgearbeiteten Concerten« gehören jener Gattung von zyklischen Gebilden an, welche als *Sonate* oder *Concerti da camera* bezeichnet wurden. Wie bereits angedeutet, sind die vorläufig zur Veröffentlichung gelangenden sechs Konzerte aus den fünf Sonaten des *Armonico Tributo* hervorgegangen, ein Werk, in welchem die von Rosenmüller inaugurierte Richtung, der Kammersonate durch Einfügung größerer, frei gestalteter Sätze polyphonen wie auch homophonen Stiles höhere künstlerische Bedeutung zu geben, in glücklicher Weise fortgesetzt wird. Lassen die engen Wechselbeziehungen der Sonaten und Konzerte, welche auch in den ihnen vorangestellten Anmerkungen des Autors zum Ausdruck kommen, dieselben vor allem geeignet erscheinen, die historischen Verbindungsfäden, die von der älteren Kammer- (Sonaten-) Musik zur späteren Orchester- (Symphonie-) Musik hinüberleiten, aufzuhellen, so darf man in ihnen andererseits auch diejenigen Werke erblicken, in welchen das Wesen des Instrumentalkonzertes⁵⁾ vielleicht zum erstenmale in bestimmter Weise in die Erscheinung tritt. Der Verbindung solistischer und chorischer Elemente begegnen wir allerdings schon früher, seltener in der eigentlichen Sonatenliteratur, häufiger dagegen in den konzertierenden Sinfonien der venetianischen Oper.⁶⁾ So finden sich Solostellen schon

¹⁾ Max. Ernst Graf von Scherffenberg, auf dessen Abstammung aus dem königlichen Geschlechte der Agilolfinger Muffat in der Widmung anspielt, bekleidete das Amt des Dompropstes in Salzburg seit 1689 und war seit 1699 Konsistorialpräsident. (Riedl, Salzburgs Domherren von 1514–1806 in Mitteil. d. Ges. f. Salzburger Landeskunde VII. (1867.) S. 188.)

²⁾ Der einst weitberühmte Domkreuzgang, seit alter Zeit die Ruhestätte aller durch Rang, Geburt, Verdienste um Kunst und Wissenschaft ausgezeichneten Personen, namentlich der Mitglieder des Domkapitels, vieler Adelsgeschlechter, dann der fürstlichen Beamten und ihrer Familien, wurde im Jahre 1811 unter dem Vorwande der Baufälligkeit niedergerissen, die alten Grabsteine theils verkauft oder verschenkt, theils zu öffentlichen Bauten oder zum Pflastern der Straßen verwendet. (A. Erhard, Geschichte der Stadt Passau, 1862. Bd. 2, S. 62.) Muffats Grabstein dürfte sich unter diesen Umständen schwerlich wieder auffinden lassen.

³⁾ Erhard, a. a. O. Bd. 1, S. 265 ff.

⁴⁾ Eine theoretische Abhandlung »Regulae concentuum Partiturae Authore Georgio Muffate«, welche im Jahre 1699 im Druck erschienen sein soll, ist im Minoritenkonvent in Wien in einer Abschrift erhalten; leider war dieselbe gegenwärtig nicht zugänglich.

⁵⁾ Eine kurze Übersicht über die Geschichte des Instrumentalkonzertes gibt Sandberger im 1. Bande der »Denkmäler der Tonkunst in Bayern«, S. XLVII ff.

⁶⁾ Erst kürzlich hat A. Heuß den Einfluß der venetianischen Opernsinfonie auf das Instrumentalkonzert nachgewiesen. (Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Jahrgang V, Heft 3.) Auch bei Muffat finden sich Spuren dieses Einflusses.

in einzelnen Sonaten Falconieris (1650), B. Marinis (1655), Uccellinis (1667), schließlich in Corellis opus I.¹⁾, jenen Sonaten, welchen Muffat nach seiner eigenen Mitteilung die Anregung zur Komposition der Kammer-sonaten verdankte. Als er nämlich im Jahre 1682 in Rom bei Bernardo Pasquini die welsche Manier auf Orgel und Cembalo erlernte, hörte er »sehr schöne Sonaten« Corellis. Der starke Eindruck dieser von einem stark besetzten Orchester aufs genaueste (*con grandissima puntualità*) ausgeführten Konzerte²⁾ erweckte in ihm das Verlangen, sich selbst in dem *nuovo genere* zu versuchen. So kam dem deutschen Musiker die »erste Idee einer sinnreichen Vermischung« des anmuthig heiteren französischen Stiles mit dem pathetischen Ernst der italienischen Art. In ganz kurzer Zeit entstanden fünf Sonaten, die durch die nun ausdrücklich hervorgehobene Gegenüberstellung des Solistenkörpers und des übrigen fünfstimmigen Orchesterchores — in der Vorrede versichert Muffat, er habe »allen Fleiß auf die Herstellung dieser bequemen Abwechslung verwendet« — auch in der italienischen Instrumentalmusik ein Novum darstellten. Der Beifall, welchen dieser erste Versuch bei Corelli fand, ermunterte den heimkehrenden Meister, die Früchte der italienischen Reise seinem Bischofe Max Gandolph, dessen Liberalität die ihn so fördernden Studien im klassischen Musiklande Italien ermöglicht hatte, als »harmonische Beisteuer« zum elfhundertjährigen Gründungsfeste des Salzburger Erzbistums zu dedizieren.

Wenn diese Werke nicht sogleich auch äußerlich als »Concerti grossi«, was sie ihrem Wesen nach sind, erschienen, so ist die Ursache hiefür wohl nur im Kostenpunkte einer solchen Ausgabe zu suchen. Um die Stimmbücher nicht vermehren zu müssen, begnügte sich daher Muffat, gleichwie noch sechzehn Jahre später Gio. Lorenzo Gregori³⁾, damit, die Soli- und Tuttistellen durch Beisetzung der Buchstaben S. und T. zu bezeichnen. Diese ursprüngliche Gestalt befriedigte aber den von echt deutscher Gründlichkeit beseelten Meister nicht und so unterzog er die Sonaten später einer sehr eingehenden Umarbeitung. Das Ergebnis derselben ist uns in dem zweiten, vierten, fünften, zehnten, elften und zwölften Konzerte der »Instrumental-Music« erhalten. Nicht bloß in formeller Hinsicht erfuhren die Sonaten eine durchgreifende Umgestaltung, auch das Verhältnis der Soli und Tutti ist vielfach geändert. Am meisten aber fällt die organische Durchbildung des Details auf, welche bereits höhere Gewandtheit nach der kompositionstechnischen Seite offenbart. Die Oberstimme, früher fast gleichmäßig zwischen den beiden Violinen verteilt, wird nun häufiger und in längeren Phrasen der ersten Violine zugewiesen, sie zieht aber auch andererseits in ihrer melodischen Entwicklung weitere Bögen, zeigt längeren Atem. Besonders die langsamen Sätze bringen von Herzen quellende, zu Herzen dringende Gesänge von echt italienischer Empfindung. Gerade die melodische Erfindung ist ja eine der stärksten Seiten von Muffats Begabung. In den Tänzen und Arien verleiht die reichere Anbringung von Verzierungen, deren vielfältige Ausführung allerdings den Spielern überlassen bleibt, den Stimmen größere Geschmeidigkeit und Zierlichkeit. Dienten die Mittelstimmen — Alt- und Tenorviola — dort vor allem der Erzielung größerer Klangfülle, in den Tanzstücken der Hervorhebung der charakteristischen Rhythmen, so erscheinen sie hier in reicherer Ausarbeitung. Nehmen sie auch nur selten am motivischen Spiele der Stimmen teil, so sind sie doch im ganzen selbständiger und lebhafter gehalten. Daß der Baßführung bei der Überarbeitung ganz besondere Sorgfalt zugewendet wurde, ist ja in jener Zeit des Generalbasses nur natürlich; doch hängt wohl die fließendere Bewegung des Basses auch mit der allmählich fortschreitenden Technik der tieferen Streichinstrumente zusammen. Die Generalbaßbezeichnung — in den Sonaten kaum mehr als eine oberflächliche Andeutung des akkordischen Gerüsts — wird genauer ausgearbeitet. Hand in Hand damit geht eine Vertiefung nach der harmonischen Seite, und eine kräftige, immer geschmackvolle, manchmal interessante Harmonisierung leiht dem oft reizvollen Stimmengewebe eine wirkungsvolle Unterlage.

Zur Veranschaulichung der beträchtlichen Verschiedenheit der Sonaten und Konzerte in formeller Beziehung mag hier eine vergleichende Gegenüberstellung derselben Platz finden.

Sonata I.

D dur.

Concerto V.

1. Sonata: Grave, c, 27 Takte, S. und T.:
Allegro e presto, c, 53 Takte, S. und T. (Schluß-Dominante).

1. Sonata: Grave, $\frac{3}{2}$, c, 18 Takte, Tutti;
Allegro ⁴⁾, $\frac{6}{8}$, 20 Takte, S. und T.

¹⁾ Torchi, *La Musica istrumentale in Italia nei secoli XVI., XVII. e XVIII.* (Riv. mus., vol. V.) und Heuß, a. a. O.

²⁾ Außer Corellis ersten Kirchen- und Kammeresonaten lernte er wohl auch die Werke Legrenzis, Vitalis und Bassanis kennen, deren Einwirkung sich in den Kammeresonaten deutlich zeigt.

³⁾ Sandberger, a. a. O. S. XLIX.

⁴⁾ Man beachte die Gleichheit des Themas mit dem Gesangsthema der von Heuß (a. a. O., S. 471) mitgetheilten Sinfonia M. A. Zianis zu Schiava Fortunata (1674).

VIII

2. Allemanda, Grave e forte, c, 15:15 Takte, T. und S.
3. Grave, c, 30 Takte, T. (Fis dur—D dur).
4. Gavotta, Allegro e forte, c, 4:12 Takte, S. u. T.
5. Grave, $\frac{3}{2}$, 14 Takte (D dur—A dur).
6. Menuet, Allegro e forte, $\frac{3}{4}$, 8:24 Takte, S. u. T.
2. Allemanda, Largo, c, 14:14 Takte; T. und S.
3. Grave, c, 13 Takte, T. (Fis dur—A dur).
4. Gavotta, alla breve ma non presto, \mathbb{C} , 4:8 Takte, S. und T.
5. Menuet, $\frac{3}{4}$, 8:24 Takte, S. und T.

Sonata II.

G moll.

Concerto IV.

1. Sonata: Grave, \mathbb{C} , 23 Takte, Allegro, $\frac{3}{4}$, 86 Takte, S. u. T.
2. Grave, c — Forte e allegro, c — Grave, $\frac{3}{2}$, 9 + 15 + 5 Takte (D dur—A dur—D dur). T.: S. und T.; T.
3. Aria, c, 10:16 Takte, T. und S., mit zwei Vierteln Auftakt.
4. Grave, c, 10 Takte, T. (Es dur—D dur).
5. Sarabanda, Grave, $\frac{3}{2}$, 8:8 Takte, S. u. T.
6. Grave, c, 32 Takte, S. u. T. (G moll—D dur).
7. Borea, Alla breve, \mathbb{C} , 8:20 Takte, S. und T.
1. Sonata: Grave, c, 23 Takte, Tutti.
2. Sarabanda, Grave, $\frac{3}{4}$, 8:8 Takte, S. und T., vergl. Sonata II. 5.
3. Grave, c—Adagio, c, 9 + 13 Takte (D dur—A dur—D dur), T.: S. u. T., vergl. Sonata II. 2.
4. Aria, Allegro, c, 10:16 Takte, Tutti: beginnt mit dem Niederstreich; vergl. Sonata II. 3.
5. Borea, Alla breve un poco grave, \mathbb{C} , 8:20 Takte, S. und T.

Sonata III.

A dur.

Concerto II.

1. Sonata: Grave, $\frac{3}{2}$, 10 Takte, Allegro, c, 75 Takte, T. u. S.
2. Corrente, $\frac{3}{4}$, 16:22 Takte, T. u. S.
3. Adagio, c, 14 Takte, Tutti (Cis moll—A dur).
4. Gavotta, c, 4:12 Takte, S. u. T.
5. Rondeau, $\frac{3}{4}$, 16 + 16 + 16 + 16 + 16 Takte, S. u. T.
1. Sonata: Grave, c, 11 Takte, Presto, c, 14 Takte, Grave, $\frac{3}{2}$, 7 Takte; Tutti.
2. Corrente, Allegro, $\frac{3}{4}$, 16:22 Takte, Tutti.
3. Grave, c, 14 Takte; Tutti (Cis moll—A dur).
4. Gavotta, c, 4:12 Takte, S. u. T.
5. Rondeau, Allegro, $\frac{3}{4}$, 16:16 + 16 + 16 + 16: Takte, S. u. T.

Sonata IV.

E moll.

Concerto XI.

1. Sonata: Grave — (Allegro), c, 3 + 14 Takte, Tutti.
2. Balletto, c, 8:10 Takte, T. u. S. (E moll—H dur—E moll).
3. Adagio—Presto—Adagio—Presto—Adagio, c, 5 + 6 + 2 + 25 + 4 Takte; T.; S.; T.: S. u. T.; T.
4. Menuet, $\frac{3}{4}$, 8:24 Takte, S. u. T. (E moll—H dur—E moll).
5. Adagio, c, 9 Takte, S. u. T. (C dur—H dur).
6. Aria, Presto, 6:9 Takte, S. u. T. (E moll—G dur, H dur—E moll).
1. Sonata: Grave—Allegro, c, 3 + 14 Takte, Tutti.
2. Ballo, Allegro, c, 8:10 Takte, S. u. T. (E moll—H dur—E dur).
3. Grave—Presto—(Adagio), c, 5 + 33 + 4 Takte; T.: S. u. T.; T.
4. Menuet, Allegro, $\frac{3}{4}$, 8:16 Takte, S. u. T., E moll—H dur—E dur.
5. Giga, $\frac{6}{8}$, 12:18 Takte, S. u. T. (E moll—H dur—E dur).

Sonata V.

G dur.

a) Concerto X.

1. Allemanda, Grave, c, 10:12 Takte.
2. Adagio, $\frac{3}{2}$, 41 Takte, T. und S. (D dur).
3. Fuga, c, 53 Takte.
1. Allemanda, Largo, c, 10:10 Takte.
2. Grave, $\frac{3}{2}$, 38 Takte, T. u. S. (D dur).
3. Gavotta, Alla breve ma non presto, \mathbb{C} , 6:18 Takte, S. u. T.
4. Menuet, $\frac{3}{4}$, 8:24 Takte, S. u. T.

G dur.

b) Concerto XII.

4. Adagio—(Allegro)—Adagio, c, 6 + 38 + 3 Takte.
Tutti (G dur—D dur—G dur—D dur).
5. Passacaglia, Grave, $\frac{3}{2}$, 313 Takte, T. u. S.,
25 Variationen.
1. Sonata: Grave—Allegro, c, 13 + 30 Takte, Tutti
(G dur—D dur—G dur).
2. Aria ¹⁾, Largo, $\frac{3}{4}$, 16 || : 18 Takte, Tutti.
3. Gavotta, Alla breve e presto, C 8 || : 8 Takte,
S. u. T.
4. Grave, c, 8 Takte. (H dur—D dur.) Tutti.
5. Ciacona, Un poco grave, $\frac{3}{4}$, 318 Takte, T. u. S.
30 Variationen (neu: 15., 21.—24. Variation).
6. Borea, Allegro, c, 4 || : 8 Takte, S. u. T.

Die formelle Gestaltung der übrigen sechs Konzerte mag folgende Inhaltsübersicht veranschaulichen.

- I. *D moll.* Sonata (Grave, $\frac{3}{2}$, — Allegro, $\frac{3}{4}$) — Ballo (Allegro c) — Grave, c — Aria, $\frac{3}{4}$ — Giga, $\frac{6}{8}$.
- III. *B dur.* Sonata (Grave, $\frac{3}{2}$ — Presto c) — Aria (Presto, c — Allegro, $\frac{3}{4}$ — Presto, c — Grave, $\frac{3}{2}$)
— Grave, c — Giga I (Presto, c) — Giga II (Allegro, $\frac{6}{4}$).
- VI. *A moll.* Sonata (Allegro — Presto, c) — Aria (Allegro, c) — Grave, c — Aria (Allegro, $\frac{3}{4}$) —
Borea (Alla breve un poco grave).
- VII. *E dur.* Sonata (Grave, c — Aria (Largo, $\frac{3}{4}$) — Gavotta (Alle breve) — Grave, $\frac{3}{2}$ — Giga
(Allegro, $\frac{12}{8}$) — Menuet, $\frac{3}{4}$.
- VIII. *F dur.* Sonata (Grave, $\frac{3}{2}$) — Allemanda (Largo, c) — Grave, $\frac{3}{2}$ — Gavotta (Alla breve ma non
presto) — Rondeau (Allegro $\frac{3}{4}$).
- IX. *C moll.* Sonata (Grave, c — Allegro, $\frac{6}{8}$) — Aria (Allegro, c) — Grave, c — Sarabanda (Adagio, $\frac{3}{4}$)
— Borea, c.

Weder in den Sonaten noch den Konzerten begegnen wir einem bestimmten Schema in der Aneinanderreihung der Sätze. Maßgebend ist nur das Prinzip der Kontrastwirkung, mag sie nun im Tempo, Takt, Rhythmus oder in der Tonalität liegen. Diese Vielgestaltigkeit gibt ein klares Bild der Elastizität, welche den Komponisten von zyklischen Formen in jener Zeit zu Gebote stand. Während sich in den Sonaten ein Streben nach reicherer Gliederung bemerkbar macht, beschränken sich die Konzerte meistens auf fünf Sätze der verschiedensten Formen. Neben Tänze aller Art und die den Tanzstücken zwar verwandten Arien, die aber weder an einen bestimmten Rhythmus gebunden noch durch eine feststehende Taktzahl der Perioden beengt sind, werden frei erfundene Sätze gestellt: ein warm empfundenes Grave oder Adagio, voll Schönheit und überquellendem Ausdruck, den hymnenartigen Sätzen Corelli'scher Sonaten vergleichbar, oder ein lebhaft dahinstürmendes Presto, bald imitatorischer Natur, bald von mehr figurativer Haltung; oft trennt die Tanzstücke ein ganz kurzer langsamer Überleitungssatz von vorwiegend modulatorischem Charakter. Einmal, in der fünften Sonate, findet sich sogar eine richtige Fuge.

Mannigfaltige Gestalten treten uns auch in den Einleitungssätzen entgegen, obgleich alle mit Ausnahme der ersten Sätze des zehnten Konzertes und der demselben korrespondierenden fünften Sonate, welche die gleiche intradenartige Allemanda eröffnet, mit »Sonata« betitelt sind. Die Einleitungssätze der Sonaten I.—III. könnten ihrer Anlage nach als französische Ouverturen bezeichnet werden, wenn sie nicht in Thematik und Rhythmik mehr an deren venetianische Schwester, die Opernsinfonia, erinnern würden; auf diese weist namentlich das Einschieben einiger akkordischer Takte zwischen dem langsamen Anfangsteil und dem folgenden Fugato in der ersten und zweiten Sonate, in der letzteren überdies die charakteristische Verwendung des Allegrothemas — hier Fugenthema und Antwort — in der Vergrößerung bei gleichzeitiger rhythmischer Umbildung als thematisches Material der Einleitung. Gleichfalls venetianischen Einfluß zeigen auch die Eröffnungssätze einiger Konzerte, in denen im Vergleiche mit den Sonaten überhaupt ein Zurücktreten der fugierten hinter der homophon-akkordischen Schreibweise zu bemerken ist. In anderen Konzerten ist die Sonata ein längeres motettenhaftes Grave, dessen seelenvoller Gesang von echt Muffat'scher Innigkeit und Anmut durch gewählte Harmonien zu schöner Wirkung gebracht wird. Oder es steht ein Präludium an der Spitze; einigen feierlichen Takten mit klanggesättigten Akkorden folgt ein Allegrosatz, in welchem

¹⁾ Vergleiche die einleitende Air in Florilegium I. 7. (S. 122.)

ein obligater, in gleichmäßiger Achtelbewegung dahinschreitender Baß — auch Muffat teilt die Vorliebe der Triosonatenkomponisten für die Manier des »gehenden« Basses — den übrigen Stimmen gegenübergestellt wird. Diese bilden dann häufig Ligaturenketten, die zuweilen bei Festhaltung eines kurzen Motives zur Sequenzenbildung übergehen. Die in solchen sequenzmäßigen Anlagen bei anderen Komponisten, namentlich Corelli, hervortretende Einförmigkeit weiß Muffat mit Hilfe der größeren Stimmenzahl geschickt zu vermeiden.

Besonders abwechslungsreich sind die im unverfälschten Lullianischen Geiste gehaltenen Tanzformen, deren hier nicht weniger als neun aufgenommen sind. Rosenmüller begnügt sich in den Kammersonaten von 1670 mit fünf Tänzen, Bassani gibt seinen Kammersonaten von 1677 stets dieselbe viergliederige Gestalt: Balletto, Corrente, Gigha und Sarabanda; auch Corelli verwendet in den Kammersonaten nebst den vier Grundtypen der französischen Klaviersuiten nur noch die Gavotte, doch erscheinen nur selten mehr als zwei Tänze in einer Sonate. Muffat, auf möglichst individuelle Gestaltung jedes seiner Werke bedacht, legt sich darin keine Beschränkung auf. In den Konzerten treffen wir am häufigsten die Gavotta — sechsmal, die Giga, mit Ausnahme einer stets nach deutscher Art fugiert — fünfmal, Menuet und Borea — je viermal; während die Anzahl der vorkommenden Allemanden drei, die der Sarabanden und Rondeaux je zwei beträgt, findet sich die sonst nur selten fehlende Korrente, die trotz der italienischen Bezeichnung doch eine richtige Courante ist, nur ein einziges Mal. Die Schlußsätze sind stets Tanzstücke, viermal Bouréen, je dreimal Gigue und Menuets, zweimal Rondeaux. Alle diese Tänze sind Charakterstücke; bei aller Prägnanz der Rhythmik und der manchmal etwas ungewöhnlichen Metrik wird aber niemals die Schönheit der Charakteristik geopfert. Im zwölften Konzert steht an vorletzter Stelle eine Ciacona von besonderer Ausdehnung: sie ist nahezu identisch mit der Passacaglia der fünften Kammersonate, jedoch durch Aufnahme von fünf neuen Couplets erweitert, im Detail reicher ausgearbeitet. Diese Umwandlung kann nicht verwundern, denn ein wesentlicher Unterschied wurde ja damals zwischen beiden Tanzarten noch nicht gemacht¹⁾. Die für die beiden verwandten Tanzformen etwa charakteristische Verschiedenheit im Zeitmaß wird übrigens genau beobachtet: der Passacaglio steht im Dreihalbmetakt und trägt die Tempoangabe »Grave«, der Ciacona im Dreivierteltakt wird das Zeitmaß »un poco grave« vorgeschrieben. Das Baßthema, hier kein richtiges Ostinato, ist dasselbe, welches mit größerer oder geringerer Modifikation wiederholt von anderen Komponisten benützt wurde, unter anderem mehrmals von Lulli. Auch Händels Chaconne in G dur (mit 62 Variationen) und Gottlieb Muffats Ciacona in seinen *Componimenti Musicali* greifen auf dieses Thema zurück. In unserem Falle wird es nicht streng beibehalten, bald erscheint es figuriert, bald wieder in die Oberstimme verlegt, einzelne Couplets entbehren desselben überhaupt. Der ganze Aufbau dieser zu prächtiger Steigerung fortgeführten Ciacona erinnert an den bekannten Passacaglio aus Muffats *Apparatus Musico-organisticus*. Der achttaktige Hauptsatz mit Reprise der letzten vier Takte in Echoart wird nach einer wechselnden Anzahl von Variationen oder freien, modulierenden Zwischensätzen jedesmal wiederholt im ganzen hier fünfmal. In der vierten Wiederholung wird der synkopierende Rhythmus der vorausgehenden Couplets im Ostinato beibehalten, während die Oberstimme keinerlei Veränderung erfährt. Auf diese Weise nähert Muffat die Form dem Rondeau, in welches sie dann bei François Couperin tatsächlich übergeführt erscheint. Außer dem Passacaglio hat Muffat im *Armonico Tributo*, soweit ich sehe, als erster das Menuet, das allein von all den zahlreichen älteren Tanzarten in die klassische Sonate übergegangen ist, dem reichen Formenschatz der Kammersonate zugeführt²⁾. Übrigens enthält auch das fast gleichzeitig erschienene erste Werk I. S. Kussers³⁾ — nebenbei bemerkt, das erste in Deutschland gedruckte Ouverturenwerk — gleichfalls Menuets, und zwar bereits in der später allgemein üblichen dreiteiligen Liedform (A—B—A), die der Komponist auch in der Überschrift *Menuet. Rondeau* zum Ausdruck bringt.

¹⁾ Seb. de Brossard, *Dictionnaire de musique*: Passacaglio, veut dire Passecaille, c'est proprement une Chacone. Toute la différence est que le mouvement en est ordinairement plus grave que celui de la chacone, le chant plus tendre, etc.

²⁾ Torchis Bemerkung (a. a. O. S. 78), Giov. Batt. Vitali habe 1685 in seinem opus XII, *Balli in stilo francese a 5 stromenti*, das Menuet in die italienische Instrumentalmusik eingeführt, ist nicht zutreffend. Schon Corellis erstes Opus (1683) bringt im Schlußsatz der achten Sonate ein echtes Menuet, das freilich als solches nicht ausdrücklich bezeichnet ist, denn es steht eben in einer Sonata da chiesa. Schließlich kommt es aber doch nicht auf den Namen, sondern nur auf das Wesen der Sache an.

³⁾ *Compositions de Musique, suivant la Méthode Francoise, contenant six Ouvertures de Théâtre, accompagnées de plusieurs Airs, etc.* Stuttgart, 1682 (le 26 de Novembre).

Bei aller Buntheit der formellen Gestaltung lassen das hohe Stilgefühl und die künstlerische Methode, die allen Werken Muffats eignen, nirgends die Empfindung des Unlogischen, des Disparaten aufkommen. Nicht zuletzt mag diesem Zwecke auch die Vorschrift des kontinuierlichen Abspielens aller Sätze eines Zyklus dienen (Vorrede, S. 10), »daß kein merkliches Warten . . . diese aneinander hangende Ordnung unterbreche«. Das Prinzip der älteren deutschen Suite, durch thematisch-rhythmische Umbildung eines Themas der Verbindung heterogener Formen Einheit zu verleihen, ist Muffat nicht fremd. Besonders deutlich zeigt dies die erste Kammersonate. Nicht nur das Monogramm-Motiv des ersten Taktes der Einleitung (*a-d-cis*) kehrt hier mit dem charakteristischen Quartensprung in allen Sätzen wieder, auch das Fugenthema erscheint in der Gavotta in neuer prägnanter Umbildung. Ein ähnliches Verfahren begegnet uns auch in der dritten und vierten Sonate. Die höhere künstlerische Reife führte Muffat aber bald zur Erkenntnis, daß wirkliche Einheit durch äußerliche Mittel nicht erzielt werden könne. So hat denn auch fast jeder Satz der Konzerte seinen eigenen selbständigen Inhalt, nur gelegentlich findet sich noch eine Erinnerung an das alte Prinzip.

Von den Konzerten trägt jedes nach dem Vorbilde der französischen Lauten- und Klaviermeister seine besondere Überschrift. Man ginge aber fehl, wollte man diesen irgendwelche programmatische Bedeutung zusprechen, wenngleich auch zuweilen, ähnlich wie in den Suiten des ersten Florilegiums der »Ausdruck der Empfindungen« an Tonmalerei zu grenzen scheint. Nur in »geheimnisvoller« Weise will damit der Meister — ein echter Sohn seiner Zeit — lediglich die Veranlassung ihrer Entstehung oder die vor illustren Persönlichkeiten erfolgte Aufführung andeuten. Allerdings kommen in der Mehrzahl diese Andeutungen an Dunkelheit pythischen Orakelsprüchen gleich. Bei einigen gelingt es aber unschwer, das Geheimnis zu lüften. So erklärt sich der Titel, des fünften Konzertes »hundertjährige Gedächtnis« daher, daß dasselbe in seiner älteren Fassung an erster Stelle in dem zur Salzburger Säkularfeier gewidmeten *Armonico Tributo* steht und damals wohl auch erstmalig zur Aufführung kam. Das achte Konzert »Majestätische Krönung« dürfte Muffat im Jänner 1690 anläßlich der Krönungsfeierlichkeiten für den römischen König Joseph I. in Augsburg, bei welcher Gelegenheit er auch sein großes Tokkatenwerk Kaiser Leopold I. überreichte und vortrug, produziert haben. Das neunte Konzert »Trauriger Sieg« mag gerade zu jener Zeit entstanden sein, als nach Salzburg die Nachricht von der Eroberung Belgrads (6. September 1688) kam, bei welcher mit vielen anderen ausgezeichneten Heerführern auch der kaiserliche General Graf Sigmund Friedrich von Scherffenberg, der Bruder des oben erwähnten Gönners Muffats, den Heldentod gefunden hatte.¹⁾

Das in den Konzerten und auch schon in den Kammersonaten geforderte Orchester offenbart ein in gewissem Sinne modernes, stark auf koloristische Wirkung bedachtes Streben, dem vor allem die Gegenüberstellung von Solistenensemble — Concertino — und dem durch die verschiedenen Akkordinstrumente wie Cembali, Theorben, Harfen und Regalen im Klang gesättigten, volltönenden Orchesterchor — Concerto grosso — entsprungen ist. Vorzüglich in der Absicht, einen innigeren Zusammenklang der drei, oft weit auseinanderliegenden Solostimmen zu erreichen, wird an Stelle der großen, in Deutschland damals noch vorwiegend gebräuchlichen Baßgeige mit sechzehnfüßigem Ton das »französische Bassett« oder Violoncino²⁾, wie Muffat dieses zu nennen liebt, verlangt. Am auffallendsten tritt der koloristische Zug unseres Meisters in der Einführung der Holzbläser in das Orchester des Concerto grosso hervor. Den Ursprung dieser für die fernere Entwicklung der gesamten Orchestermusik bedeutungsvollen Neuerung hat man wohl in den französischen Opern und Balletten zu suchen, deren dreistimmiges Ensemble — von zwei Flöten oder Hoboen und den unisono geführten Violinen als Baß gebildet — Muffat im Lande selbst kennen gelernt hat. Über die Ausführung des Concertino durch Hoboen und Fagott gibt die Vorrede genaue Anleitung. Muffat scheint auf diesem Punkte der Orchestration nicht stehen geblieben zu sein, wenigstens wissen die Passauer Diarien jener Zeit³⁾ von musikalischen Aufführungen zu berichten, bei welchen in der »völligeren Music« nebst dem Streicherchor, Hoboen und Fagott auch Trompeten und Pauken mitgewirkt haben.

¹⁾ Hassler, Geschichte des österreichischen Kaiserstaates, Wien 1842. S. 321.

²⁾ Diese ungewöhnliche Bezeichnung für eine Vorform des heutigen Violoncello — wir haben uns eine kleine Baßgeige mit fünf bis sechs Saiten vorzustellen, ähnlich der älteren Viola da Gamba, doch ohne Bünde — findet sich auch in einigen Werken italienischer Komponisten; so in G. B. Fontana's Sonate à 1, 2, 3. Venetia 1641; P. Dom. Freschi's Messa à 5 e Salmi à 3 e 5 con trè stromenti. Venetia 1660. (Bohn, Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700 der Breslauer Bibliotheken, Berlin 1883, S. 134 u. 136; Torchi (a. a. O. S. 78) erwähnt ein Sonatenwerk von Gasparo Gaspardini für Violino und Violoncino.

³⁾ Königl. bayer. allg. Reichsarchiv. in München: Staatsarchiv des Hochstiftes Passau.

Nach der virtuoson Seite stellen die Konzerte an die Spieler selbst in den eigentlichen Solostellen keine bedeutenden Anforderungen. Dies kann bei Muffat kaum wundernehmen, kennen wir doch seine heftige Abneigung gegen die »unmässigen Läufe, wie auch häufigen und übellautenden Sprünge«, in welchen Kunststücken auch die deutschen Violinisten Walter und Biber¹⁾ hinter ihren italienischen Kollegen nicht zurückstanden. Technische Geschicklichkeit, die auch er gut zu schätzen weiß, wird nirgends Selbstzweck, sie erscheint stets in den Dienst einer höheren Idee gestellt. Doch darf ein Umstand hier nicht unberücksichtigt bleiben, der einen in dieser Hinsicht vielleicht fühlbaren Mangel auszugleichen geeignet ist. Auch die vorliegende Partitur gibt nicht entfernt ein Spiegelbild des äußeren Gewandes, in welchem die Konzerte ihrer Zeit auftraten. Fehlen ihr doch all' die vielfältigen Verzierungen und Spielmanieren, die »graces« Corellis ebenso wie die agréments der Lullianer, diese an das folgende Rokoko erinnernden Verschnörkelungen, welche zwar nicht gedruckt wurden, für die Ausführung aber unentbehrlich waren. Für die Aufführung müssen demnach die Stimmen erst ausgearbeitet werden. Anleitung hiezu geben die eingehenden Anmerkungen im Florilegium II. So ausgeführt, werden die Konzerte auch heute noch ihre Wirkung nicht verfehlen.²⁾

Wie Bachs und Händels Concerti grossi haben auch Muffats Konzerte mit dem späteren Instrumentalkonzert der Italiener wenig gemein. Auch hier bleibt der Wechsel zwischen dem Solistenensemble und dem vollen Chor des Ripienorchesters »ein äußerliches Alternieren verschiedenartiger Klangmassen bei stofflicher Einheitlichkeit, nicht viel mehr als ein periodenweises Abwechseln zwischen stark und schwach«. (Spitta.) In ihrer Verbindung von Suiten- und Sonatenwesen weisen sie besonders auf die spätere Orchestersuite (französische Overture), in welcher so mancher Muffat'sche Zug fortlebt. Direkt vorbildlich waren sie in mehrfacher Richtung für Händel, dem wir die vollendetsten Werke dieser Art verdanken. Daß diese Konzerte ihm wohlbekannt waren, zeigt die Tatsache, daß die Aria der zweiten Sonate (S. 127 dieser Ausgabe), eine verkappte Gavotte, die in geänderter Fassung unter Verschiebung des Akzentes um einen halben Takt in das vierte Konzert (S. 41) überging, geradezu ein Lieblingsthema Händels wurde. Nicht weniger als dreimal begegnen wir derselben Gavotte in seinen Werken, zuerst in der Sonata da camera, op. I, Nr. 2 (Ausg. d. deutschen Händel-Ges., Liefg. XXVII, S. 11) dann im Orgelkonzert, op. IV, Nr. 3 (Liefg. XXVIII, S. 40) und zum drittenmal im Orgelkonzert, op. VII, Nr. 5 (Liefg. XXVIII, S. 132), freilich in der Händel eigenen Art, fremde musikalische Ideen zu behandeln, zu größeren, innerlich vertieften Formen erweitert, die uns wie Neuschöpfungen anmuten.

Schließlich mag auf eine in allen Muffat'schen Werken, insbesondere aber in den Konzerten hervortretende Richtung aufmerksam gemacht werden³⁾, auf das Streben nach der Vereinigung der drei damals geübten Instrumentalstile, des deutschen, französischen und italienischen. Die innige Verschmelzung der drei grundverschiedenen Arten zu einem harmonischen Ganzen erscheint in den Konzerten aufs glücklichste angebahnt; sie zur Vollendung gebracht zu haben, ist das Verdienst späterer deutscher Eklektiker, die mit ganzer Kraft weiterarbeiteten an der Herausbildung des »gemischten«, des »wahren und allgemeinen Geschmacks«, den man, wie Quantz sagt, »ohne die Grenzen der Bescheidenheit zu überschreiten, sehr wohl den deutschen Geschmack nennen könnte«. Muffat, gleich Froberger »ein deutscher Musiker von internationaler Bildung und Tendenz, ein musikalischer Kosmopolit«⁴⁾, war sich der weitreichenden Bedeutung des ihm vorschwebenden Zieles vollkommen bewußt, und so wird er nicht müde hinzuweisen auf seine noch ungewöhnliche Art, »als die (er) mit der aus dem steten Umgang und Gemeinschaft mit denen vornehmsten Organisten in Teutschland, Welschland und Frankreich erlangten Erfahrung vermischet hat«. (Apparatus Musico-organisticus, 1690. Vorrede.) Dann lesen wir im Florilegium I. (1695): »il ne me falloit pas servir d'un style seul, ou d'une même méthode; mais selon occurences du plus sçavant mélange que j'aye pû acquerir par la pratique de diverses nations«. Und gegen den Vorwurf, der ihm wohl von Übelgesinnten gemacht wurde, in einer Zeit, in welcher das Deutsche Reich mit Frankreich im Kriege liegt, den französischen Stil zu propagieren, verteidigt er sich in seiner treuherzigen Art: »Je m'occupe aux notes, aux chords.

¹⁾ Vergl. Biber's Violinsonaten 1681 in der Neuausgabe von Guido Adler, »Dm. d. Tk. in Öst.«, V. 2.

²⁾ Einzelne dieser Konzerte sollen, für praktische Zwecke eingerichtet, in einer Volksausgabe herausgegeben werden.

³⁾ Zuerst von M. Fürstenau (Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 1862, Bd. 2, S. 61 ff.) hervorgehoben.

⁴⁾ M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Bd. I, S. 178.

& aux sons. Je m'exerce a l'Etude d'une douce Symphonie: & lorsque je mêle des airs François a ceux des Allemans, & des Italiens, ce n'est pas emouvoir une guerre; mais plustot preluder peut-être a l'harmonie de tant de nations, a l'aymable Paix. (Florilegium I.) Am ausführlichsten spricht er sich über diese seine Absicht in den Widmungen und Vorreden der »Instrumentalconcerte« aus. Mit dieser vorausblickenden Idee stand Muffat ziemlich vereinzelt da, wie ein Blick auf die Tätigkeit der zeitgenössischen, ihm ja zum Teil geistesverwandten deutschen Musiker gegen Ende des 17. Jahrhunderts zeigt. Alle diese, auch der oben erwähnte Kusser, R. J. Mayr¹⁾, J. C. Fischer²⁾, B. A. Aufschnaiter³⁾ — gleich Mayr später Kapellmeister in Passau — J. A. Schmicorer⁴⁾ u. a. verlegten sich ganz auf die Umbildung der deutschen Suite in die Formen der französischen Balletsuite, an welchem Umgestaltungsprozeß gerade auch Muffat hervorragenden Anteil genommen hat.⁵⁾

War des Meisters Name selbst unter seinen engeren Kunstgenossen rasch in Vergessenheit geraten⁶⁾, so tritt doch der nachhaltende Einfluß seines Wirkens noch in den Meisterschöpfungen der folgenden Jahrzehnte unverkennbar zutage. Von seinem Armonico Tributo führt der aufsteigende Weg der Entwicklung in gerader Linie über die Werke eines Torelli, Corelli, Fux, Abaco u. a. bis zu den überragenden Gebilden der beiden Großmeister im Reiche der Töne, Händel und Bach. Am 23. Februar 1904 jährt der Todestag des süddeutschen Meisters, der fürwahr kein unbedeutender Stern am musikalischen Firmamente um die Wende des 17. Jahrhunderts war, zum zweihundertsten Male. Vielleicht mag dieser Umstand die äußere Veranlassung zur Wiederbelebung seiner Werke bilden. Der Wiedereinführung in den Konzertsaal der Gegenwart sind sie gewiß in hohem Grade würdig.

¹⁾ Pythagorische Schmidts Fincklein, bestehend in Arien, Sonatinen, Ouverturen, Allemanden, Couranten, Gavotten, Sarabanden, Gigue, Menuetten etc. Augsburg, 1692.

²⁾ Journal du Printems, Augsburg, 1695 (Dm. d. T. i. D. I. F., Bd. X.)

³⁾ Concors Discordia, Nürnberg, 1695.

⁴⁾ Zodiaci Musici Pars I. Augsburg, 1698. (Dm. d. T. i. D. I. F., Bd. X.)

⁵⁾ K. Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumental-Musik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Publ. der I. M. G., Beih. V, Leipzig, 1902, S. 35 ff.

⁶⁾ Der gelehrte Mattheson kannte wohl noch den Namen Muffats, hatte aber von seinen Werken bereits nur mehr eine sehr unbestimmte Vorstellung, wie die Stelle in seiner »großen Generalbaßschule« (I. Theil, § XVIII) zeigt, wo er einige Lehrbücher des Generalbasses erwähnt: Herr Georg Muffat, Kapellmeister etc. zu Passau, hat unterschiedliche musikalische Werke herausgegeben, unter welchen insonderheit bekannt ist dessen sogenannter Apparatus Musico-Organicus (sic), der hieher gehört. Das Jahr und der Ort des Druckes sind mir entfallen, und ich habe das Buch nicht bei der Hand. Es wird sonst leicht zu bekommen seyn.« 1735 verbessert er sich dann in der »Kleinen Generalbaßschule« (letzte Seite): »Muffats Werck gehöre nicht hieher: es sind Tokkaten.«

Wien, im Oktober 1903.

Dr. Erwin Luntz.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Einleitung	V
Reproduktion der vier Originaltitel	I
„ des Porträts des Dedikaten	6
Widmung und Vorrede deutsch	7
„ „ italienisch	11
„ „ lateinisch	15
„ „ französisch	19
Concerto II. (A dur) (Sonata, Corrente, Grave, Gavotta, Rondeau)	23
Concerto IV. (G moll) (Sonata, Sarabanda, Grave-Adagio, Aria, Borea)	35
Concerto V. (D dur) (Sonata, Allemanda, Grave, Gavotta, Menuet)	45
Concerto X. (G dur) (Allemanda, Grave, Gavotta, Menuet)	55
Concerto XI. (E moll) (Sonata, Ballo, Grave-Presto, Menuet, Giga)	63
Concerto XII. (G dur) (Sonata, Aria, Gavotta, Grave-Ciacona, Borea)	75
Register und Verzeichnis der Werke deutsch	105
„ „ „ italienisch	107
„ „ „ lateinisch	109
„ „ „ französisch	111
Anhang: Armonico Tributo (Auswahl)	113
Reproduktion des Originaltitels	115
Widmung	117
Vorrede al amico lettore	118
Sonata I. (D dur) 1. Satz: Sonata	119
Sonata II. (G moll) Sonata, Grave-Forte e allegro — Grave, Aria, Grave, Sarabanda, Grave, Borea	122
Sonata III. (A dur) 1. Satz: Sonata	131
Sonata IV. (E moll) 5. Satz: Adagio-Aria	135
Sonate V. (G Dur) 3. und 4. Satz: Fuga, Adagio — (Allegro) — Adagio	136
Revisionsbericht	141

Außerlesener mit Ernst- und Lust-gemengter
Instrumental-Music

Erste
Versammlung /

Ein zwölff fürtrefflich- und zur sonderlichen Belu-
stigung des gehörs auff bißhero ungewöhnliche Art
mit großem Fleiß außgearbeiteten Concerten
bestehend:

So wohl mit wenig als vilen:
Nemblich mit fünff/ oder drey nothwendigen Geigen allein/
Sambt dem Basso Continuo nach Belieben/
Genugsamblich/ und zierlich zu produciren:

Viel herzlicher aber
Gleichsamb in zwey Chör/ nemblich in ein grossen/ und in ein
kleinen zu besonderen Unterscheid und grösserem Nachdruck
der Harmoni leichtlich abzutheilen.

Ein Werck /
So nicht nur zur Ergözzlichkeit der Liebhabern / zur Herrlichkeit der Zu-
samentünfften / zur Taffel-Music, und Serenaden sehr tauglich;
Sondern auch

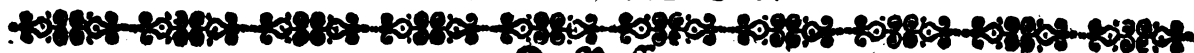
Ansehenlich durch den vilfältigen Unterscheid der Arien, durch
neue Einnengung Ernstlich- und lustiger Einfällen/ ja durch seltsame Ab-
wechslung/ Einbrechung/ und Gesecht des völligern Chors/ mit dem
kleinen concertirenden Terzett;
Wie nicht weniger

Auch wegen der in denen vier Sprachigen Vorreden dargegebenen Manier/
umb dergleichen Concert wohl zu produciren/ über auß nützlich.
Durch

Georg Muffat/

Ihro Hochfürstl. Eminenz Cardinals von Lamberg/ Bischöffen/ und Für-
sten zu Passau Capell-Meistern.

**VIOLINO PRIMO
CONCERTINO.**



Zu Passau
Durch die Wittib Maria Margaretha Höllerin.
M. DCCL.

**PRIMA ELETTA
D'UNAPIU SQUISITA ARMONIA
INSTROMENTALL,**

Mescolata di grave, e di giocondo,
Che contiene dodeci Concerti d' un style fin' adesso pocò usitato,
Da suonarsi à pochi, ò à molti stromenti
Civè à cinque, ò pùr' à tre soli stromenti d' arco,
Col Basso Continuo, se piace;

Mà con più gran prompa però,
Dividendosi come in dui chori, cioè in un concerto grosso, ed in un Concer-
tino piccolo, per particolare diversità e forza dell' Armonia.

O P E R A.

*Non solamentè moltò atta à dar gusto agl' Amatori della
Musica, allo plendor delle Academie, ai servitij di Tavola, e serenade;
Mà ancora*

Conspicuo per la gran' varietà delle modulatione; per
gli novi intreccij dei gravi, con gl' allegri; e per l' alternari, l' impetuoso ca-
deri' e combattimento del Concerto grosso col' Concertino;
Come anche

Utile, per la maniera che si dà nella prefazione tradotta in quattro lingue,
di ben' produrre simili Concerti.

^{DA}
GEORGIO MUFFAT
Maestro di Capella di Sua Altezza Eminentissima Mon-
signor il Cardinale di LAMBERG, Vescovo, e Principe
di Passavia.

**VIOLINO SECONDO
CONCERTINO.**



IN PASSAVIA.
Dalla stampa della Vedova Maria Margarite Höllerin.
M.DCC.I.

EXQUISITIONIS
HARMONIÆ INSTRUMENTALIS
GRAVI-JUCUNDÆ
SELECTUS
PRIMUS.

Duodecim rarioribus, & ad insolitam aurium oblecta-
tionem Stylo hucusque inusitato studiosissimè elaboratis.

Concentibus Instru&us,

TAM PAUCIS, QUAM MULTIS,

Quinque nimirum, aut tribus tantum, si placuerit
fidibus necessarijs,

fidibus necessarijs,

*UNA CUM BASSO CONTINUO AD LIBITUM
SUFFICIENTER, ÆQUE AC ELEGANTER*

SUFFICIENTER, ÆQUE AC ELEGANTER

ANIMANDUS:

MAGNIFICENTIUS TAMEN

*In duos veluti Choros, alterum scilicet majorem, alterum
verò minorem, ad singularem harmoniæ diversitatem, & emphasin
facile Distribueudus.*

verò minorem, ad singularem harmoniæ diversitatem, & emphasin
facile Distribendus.

facile Distribendus.

OPUS

Non solum Muso-philorum delicijs, congressuum splen-
dori, dapibus, nocturnisque Symphonijs perquam idoneum;

dori, dapibus, nocturnisque Symphonijis perquam idoneum;

Sed etiam

Sed etiam
Copiosissimâ modulationum varietate, novâque cum feriorum, tum hilarium
 implicatione, & mirâ plenioris chori, cum simplici triphonio vicissitudine,
 irruptione, vel confictione insigni;

implicatione, & mirâ plenioris chori, cum simplici triphonio vicissitudine,
irruptione, vel conflictione insigne;

irruptione, vel conflictione insignis;

Nec non

**AD SIMILES CONCENTUS RITE INSTI-
TUENDOS IN QUATOR LINGUARUM PRÆFATIONIBUS
TRADITA METHODO PROFICUUM.**

TUENDOS IN QUATOR LINGUARUM PRÆFATIONIBUS
TRADITA METHODO PROFICUUM.

TRADITA METHODO PROFICUUM.

AUTHORE

GEORGIO MUFFAT,

Eminentissimi, Reverendissimi, ac Celsissimi S. R. E.
Cardinalis de LAMBERG, Episcopi, & S. R. I. Principis Passaviensis

Cardinalis de LAMBERG, Episcopi, & S. R. I. Principis Passaviensis

Capellæ-Magistro.

**BASSO CONTINUO, E VIOLONCINO
CONCERTINO**

CONCERTINO

CONFIDENTIAL

PASSA VII,

Typis Viduæ Mariæ Margarethæ Hölleria.

M. D C C I.

PREMIERE ELITE
D' UNE HARMONIE INSTRUMENTALE
PLUS EXQUISE,

MELEE DE GAY, ET DE SERIEUX,
Contenant douze rares Concerts, d' un style nouveau ;
Se pouvant Jouër auffy-bien à peu, qu' a beaucoup de parties ;

ASCAVOIR A CINQ, OU SEULEMNT A TROIS
Violons, avec la Basse continue, si l' on veut :

Mais avec plus de Magnificence ,

A DEUX CHOEURS,
Un grand, & un petit, pour une diversité, & energie
Particuliere de l' harmonie.

OE U V R E

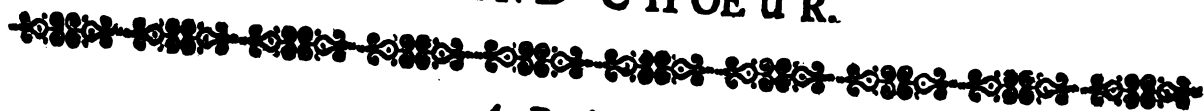
*Non Seulement fort propre aux delices des Amateurs de
la Musique, à la splendeur des assemblées, des festins,
Et des serenades ;*
Mais auffy

Remarquable par la grande varieté des Airs, par le mēlan-
ge du Serieux, avec le gay, & par l' alternative, ou irruption, & combat
du Grand Chœur avec le Triot ;
Et tres utile par la methode , qui s' y donne en quatre langues dans les Pre-
facs, pour bien faire excuter de semblables Concerts.

P A R

G E O R G E M U F F A T
Maître de Musique de Son Altesse Eminentissime Mon-
seigneur le Cardinal de LAMBERG, Evêque, & Prince
de Passau.

BASSE, ET CLAVECIN
DU GRAND CHOEUR.



A P A S S A U.

Par la Veuë Marie Margueritte Höller
M, DCCI,



*Reverendissimus, ac Illustrissimus
Ernestus Comes, et Dominus à
Ecclesiae Salisburgensis Praepositus.*

*Dominus, Dominus Maximilianus
Scherffenberg, Metropolitane
et Archiepiscopus. &c. &c.*

Carolo Gustavo ab Arnim Ser. Elect. Bruck: a Cubiculo et Sculptor aulicus

J. G. P.

Dem Hochwürdig-Hoch und Wohlgebornen
Herrn Herrn

Maximilian Ernst

Deß H. Röm. Reichs Graffen/ und Herrn
Von

Scherffenberg

Deß Hochfürstl. Erz-Stift zu Salzburg Domb-Probsten/
und Erz-Priestern/
Wie auch

Probsten zu unser lieben Frauen Saal in Cärnthen/ und Jsen in Bayern/
Dann

Ihrer Hochfürstl. Gnaden zu Salzburg geheimen Rath/
und deß Geistlichen Officij Præsidenten/ 1c. 1c.
Meinem Gnädig-Hochgebietenden Herrn/ Herrn/ 1c. 1c.

Hochwürdig-Hoch und Wohlgeborner Reichs-Graff/
Gnädig- und Hochgebietender Herr/ Herr/ 1c. 1c.



Mann Euer Hochgräfliche Gnaden ich dieses Musicalische Werck von meiner geringen Composition unterthänig überreiche/ so präsentire deroelben ich anders nicht/ als was ohne das deroelben eigen ist. Dann durch die Straalen dero Gnaden beseelet/ kombt es endlich an das allgemeine Taglicht/ und hat Deroelben allein zu zuschreiben alles was es in sich annehmliches begreifen mag. Dann auff Dero hohe Recommendation haben Ihre Hoch-fürstl. Eminenz von Kienburg/ Glorwürdigster Gedächtnuß/ mich Wälschland besuchen lassen/ da ich mich beflissen die Tieffsinnige Italianische Affecten mit der französischen Lustbar- und Lieblichkeit dergestalt zu bemässigen/ daß weder jene zu Dunkel- aufgeblasen/ noch diese zu frey- aufgelassen seyn möchten. Solches ist ein fügliches Sinbild **Euer Hoch Gräfflichen Gnaden** hoch erhobenen Tugend-Gemüths/ welches durch ein ungemaines Exempel den Glantz dero hoch ansehnlichen Herkommens (unter welchem Vorzeiten auch König gezehlt worden) mit der Aufferbäulichkeit eines wahren Geistlichen Wandels/ die Begünstigung der Höffe/ mit der Gottseeligkeit/ und ein ohne dem in allerley schönen Wissenschaften Versiertes Gemüth mit Reinigkeit deß Hergens so hochlöblich begleitet. Es ware dero Ruhmwürdigsten Gutthätigkeit zu wenig/ auff mich allein Ihre Gnaden zu ergießen/ wann Sie nicht auch die meinigen bei mehr als zwainzig Jahren her darmit überschwemmet hätten. Hat der böshafte Neyd seine giftige Zähne auff uns gespitzt/ so hat er an **Euer Hoch Gräffliche Gnaden** einen Herculeum zu fürchten gelernet/ so dem Onthier den Rachen zerrissen. Haben sich die Wellen der Widerwertigkeit gegen uns empor geschwungen/ haben wir an Dero Gnaden-Schutz/ als an einem sicheren Ancker uns festhaltend ohne Gefahr die Seestille erwartet/ und nach dem Ungewitter den Sonnenschein desto annehmlicher empfunden. Hat die schwache treue veränderlicher Freunden wanden/ und eine Zertrennung androhen können/ so haben an **Euer Hoch Gräffliche Gnaden**/ wir biß auff diesen Augenblick ein Gnädigen Patron unauffhörlich gespührt/ und unterthänig zu verehren gehabt. So beliebe dann Deroelben dieses gering-fähig auß Dero Liberalität in öffentlichen Druck außgehende Denck-zeichen meiner schuldigster Erkantlichkeit mit gewöhnlich-Gnädigen Augen anzusehen. Ich schäme mich nicht **Euer Hoch Gräfflichen Gnaden**/ das Ihrige zu widmen; Ja ich schätze mir zur Glory/ nichts in meiner Wenigkeit zu haben/ so deroelben nicht zugehörte. Eines bleibt nur mir/ und den meinigen obligendes übrig: nemlich so vil uns unwürdigen erwisene Gnaden mit unsterblicher Devotion zu venerieren/ und den Allergütigsten Gott unablässig zu bitten/ daß er Dero Hochschätzbareste Persohn als ein sonderbar-herrliches Liecht seiner Kirchen unzählliche Jahr in vollkommener Gesundheit/ und Wohlstand erhalten wolle. Welches inbrünstiglich wünschet und sehnet/

Euer Hoch Gräfflichen Gnaden/

Unterthänig gehorsamer Diener
Geörg Muffat.

Vorred.



Dennach ich meine zwey Blumen-Bund/ oder Florilegia lieblicher Ballet-Stuck/ den Ersten zu Augspurg Anno 1695. den Anderten aber zu Passau Anno 1698. im Druck außgehen lassen/ überreiche ich Dir/ geneigter Leser/ diese erste Versamblung meiner mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Concerten von einer außerlesener Harmoni derowegen intitulirt/ weilen sie nicht allein die muntere/ und auß dem Cullianischen Brunn geschöpffte Lieblichkeit in den Ballet-Arien, unverlegt; sondern auch etliche tieffsinnig aufgesuchte Affecten der Italiänischen Manier/ unterschiedlich-scherzige Einfäll der Kunst/ und auß mancherley mit sonderbarem Fleiß eingemischte Abwechslungen des grossen Chors mit dem einfachen besetzten Terzett in sich hält. Welche Concerten, weilen sie wegen der darunter begriffenen Ballet- und anderen Arien, weder zum Kirchendienst/ noch wegen der darinnen da und dort bald langsam/ und traurig/ bald lustig/ und hurtig-eingemengten andern Concepten/ zum Dantzen taugen/ in dem sie nur zur absonderlichen Erquickung des Gehörs Componirt worden/ vornemblich unter Belustigungen grosser Fürsten und Herrn/ zur Unterhaltung vornehmer Gästen/ bey herlichen Mahlzeit/ Serenaden/ und Zusammenkunfften der Music-Liebhaber und Virtuosen am füglichsten können producirt werden.

Dieser sinnreichen Vermischung erste Gedancken hab ich vor Zeiten zu Rom gefast/ allwo unterm weltberümbten Hrn. Bernardo Pasquini, ich die Welsche Manier auß dem Clavier erlernet/ da ich etliche dergleichen schön- und mit grosser Anzahl Instrumentisten außs genaueste producirten Concerten vom Kunstreichen Hrn. Archangelo Corelli mit grossem Lust/ und Wunder gehört.

Als ich manche Verschiedenheit darinn vermerckte/ componirte ich etliche von diesen gegenwärtigen Concerten, so in vorgemelten Hrn. Archangelo Corelli Wohnung probirt worden (deme wegen viler mir großgünstig communicirten nützlichen observationen/ diesen Stylum betreffend/ ich mich verbunden profitiere) und auß dessen approbation, gleichwie schon längstens in meiner zu Ruckkunfft auß Frankreich/ ich der Erste die Cullianische Ballet-Urth; also habe ich dieser der Orten annoch unbefanten Harmoni einige Probstück der Erste in Teutschland gebracht; derer zahl biß auß zwölf gemehrt/ und bey höchst reputirlichen Gelegenheiten/ zu unterschiedlichen Zeiten und Werthern (wie dann die vor jedem Concert gesetzte Titul Geheimbnuß-weiß andeuten) glücklich producirt. Das von **Ihro Kayserlich- und Königlichen Majestätten Allergnädigst/** von etlichen **Chur- und anderen Fürsten aber Gnädigst/** dieser meiner obschon geringen Composition zu Wien/ Augspurg bey der **Kayser- und Königlichen Crönung/** auch zu München/ Salzburg/ und Passau ertheilte Gehör; die derentwegen mir unwürdigen/ freygebigst widerfahrne große Gnaden; die approbation der von einem delicates Unterschied berümbtsten Maister/ und der auch in entfernte Ländern außgebreitete Zurueff der Zuhörer/ werden mich über die/ wider dieses Werk außstehende Tadler/ und Aeider leichtlich trösten/ derer bosshafftige Unterwindungen ein glücklichigen Außgang mir jederzeit vorbedeutet haben. Du aber verständiger Leser/ wollest diese **Erste Versamblung** mit genaigtem Gemüth versuchen/ und damit in derer Producirung Du mein darinn verlangtes Ziel und ganzen Nachdruck der Composition erreichst/ folgende Anmerckungen beobachten.

Von der Mulicant- und Instrumenten Zahl/ und Eigenschaft.

1. Hast du mangel an Geigern/ oder beliebt nur mit wenigen diese Concert zu probieren/ wirst auß den drey folgenden Stimmen/ Violino 1. Concertino, Violino 2. Concertino, und Basso Continuo e Violoncino Concertino, ein vollkommen jederzeit nothwendiges Terzett formiren. Dieser Baß aber/ wird auß einem frantzösischen Bassettl besser als auß einem dieser Orthen gebräuchigen Violone außkommen/ zu welchem

zur größern Zier der Harmoni ein Instrument/ oder Theorba (so eben auß der selbigen parte geschlagen wird) kan hinzugesetzt werden. Alsdan ist zu beobachten/ daß neben dem fortè und pianò, unterm T. Tutti von allen starck/ unterm S. sold aber still und lind gezeigt wird.

2. Mit vier Geigen kanst du darmit ein Music anstellen/ wann du zu erstgemelten drey Hauptstimmen noch die Violam Primam; mit fünff aber/ so du auch die Violam Secundam zugleich hinzusetzt.

3. Seynd aber noch mehr Musicanten vorhanden/ wollest zu allen vorgesagten Partibus annoch die drey übrige/ nemlich Violino Primo, Violino Secundo/ und Violone oder Cembalo vom Concerto grosso (oder grossen Chor) darzu nehmen/ und derer jede nachdem die Zahl und Vernunft dictiren werden/ entweder ein= oder zwey= oder dreyfach besetzen lassen. Alsdann wird zu desto Majestätischer Harmoni des Bass ein grosser Violone gar wohl taugen.

4. Wofern du aber noch größere Anzahl der Musicanten zu deiner Disposition hast/ kanst du nicht nur deß grossen Chors (Concerto grosso) erste/ und anderte Violin; sondern auch beede mittlere Bräschén/ und den Bass nach Discretion stärker besetzen/ auch disen mit Accompagnement der Clavicimbäl, Theorben, Harpffen/ und dergleichen Instrumenten bezieren: das kleine Chörlein aber /oder Cerketl/ so unterm Wörtlein Concertino jederzeit zu verstehen ist/ von deinen drey besten Geigern mit Accompagnirung eines Organist= oder Theorbisten nur einfach spilen/ doch auff's trefflichst/ und niemahls/ es geschehe dann in ein sehr weitschichtigem Orth/ da der größere Chor überauß starck besetzt wurde/ auff's höchste doppelt besetzen lassen.

5. Wann aber unter deinen Musicanten einige die frantzösische Hautbois/ oder Schallmey lieblich blasen/ und moderiren können/ kanst du derer Zween beste anstatt zweyer Violisten, und ein guten Fagotisten, anstatt deß Bäßl zur Formirung deß Concertino/ oder Cerketl in etlichen auß disen Concerten, oder derer darzue aufgesuchten Arien löblich brauchen/ wann du nur von solchen Choren Concerten erwählst/ oder in solche Tonos versetzest/ die obgemelten Instrumenten taugen/ und wo darinn was wenig zu hoch oder zu nider gehen solte/ solches mit Violinen ersetzest/ oder in die bequeme Octav transponirest. Auff diese Weise hab ich den ersten/ anderten/ dritten/ vierdten/ und achten¹⁾ Concert in ihren natürlichen Tonis; den neunnden aber auß dem \flat E moll, in E la mi dur mit tertiä majori zum öfteren glücklich producirt.

Von der Manier so in Producirung diser Concerten zu observiren ist.

6. Die allererst anfangende/ oder nach einer Pausen, oder Suspir einfallende Note im Concerto grosso, soll ohne Zaghaftigkeit von all= und jeden starck/ und beherzt exprimirt werden/ es wäre dann daß mit dem Wörtlein pianò anders angedeutet; welche Note wann sie vernachlässiget/ oder nur forchtsamb angebracht/ die ganze Harmoni schwächen/ und verduncklen wurde.

7. Unter dem pianò oder p . soll ins gemein von allen zu gleich so lind und still/ daß man sie kaum hört; unterm Fortè aber/ oder f . von der also bezeichneten ersten Note gleich so starck gezeigt werden/ daß zu solcher Heftigkeit die Zuhörer gleichsamb erstaunen.

8. In Leitung der Mensur oder des Tacts ist meistentheils denen Italiänern nachzufolgen/ die unter die Wörter Adagio, Gravè, largò &c. viel langsamer als unsere/ und bißweilen dermassen/ daß man sie kaum erwarten kan; unter denen Allegro, Vivacè, presto, più presto, und prestissimo aber viel lustig= und geschwinder zu gehen pflegen. Dann durch scharffes Beobachten dieser opposition, oder Gegenhaltung der langsam= und geschwindigkeit/ der Stärke/ und Stille; der Völle deß grossen Chors/ und der Zärtigkeit des Cerketl/ gleich wie die Augen durch Gegensatz deß Lichts/ und deß Schattens/ also wird das Gehör in ein absonderliche Verwunderung verzuft. Welches obschon oft von anderen gemelt worden/ niemahls genug kan gesagt/ und auffgelegt werden.

¹⁾ Muß richtig lauten: den ersten/ dritten/ vierdten/ achten/ neunnden und zehenden Concert in ihren natürlichen Tonis; den sibenden aber u. s. w. (vergl. die italienische und die lateinische Vorrede, sowie das Register.)

9. Bey jeder/ und folgentlich bey den Mittel- und Unterstimmen sollen nicht nur schlechte/ oder schwache; sondern auch etliche guete Geiger hingestellt werden/ welche Ihnen bey disen Stimmen so würdig als andern vorzustehen/ für kein Schand halten sollen/ wider den eingewurzelten Mißbrauch mancher aufgeblasenen/ denen es gleich verschmacht/ wann man sie nicht zur Violin, oder vornehmern Stimmen stellet.

10. In den anfangenden Sonaten, Fugen und eingemischten affectuosen Gravè, ist die Wälsche Manier am meisten zu observiren: auch in denen Syncopationibus so wohl die Note/ so die Ligatur anfangt/ als diejenige/ so die Dissonanz in der andern Stimme schlägt/ und die gemelte Dissonanz resolvirt, (welches die Kunst erfahrne schon verstehen werden) jederzeit gleich starck/ und mit Aufhebung des Bogens (auf Welsch Staccato) lieber gestossen/ als daß sie durch forchtsames nachthöhen geschwächet werden.

11. Weilen diser Composition meiste Krafft/ und annemblichkeit von der zusammenfügung der vorigen Sachen/ mit den nachfolgenden dependirt, Ist fleißig zu verhüten/ daß nach einer Sonata, Aria, oder mittlern Gravè/ kein merckliches warten/ stillschweigen/ vil weniger ein verdrießliches stimmen der Geigen dise an einander hangende Ordnung unterbreche: sondern ernstlich zu gebieten/ daß man nur die dazwischen eingemischte Finale in ihrem Valore aufgehalten/ und die Repetitionen wie sonst bräuchig observirt, doch dergestalt/ daß die ernstlichere Arien nur zwey; die lustigere bißweilen drey/ die Gravia aber niemahl repetirt, von Anfang biß zum Ende/ die Zuhörer in einer continuirlichen auffmerksamheit aufgehalten werden/ biß sich in einem Augenblick starck/ und gleichsamb unvermuthlich von allen zu gleich der Concert Ende.

12. Letztlich/ weilen nichts so köstlich oder erhoben ist/ welches/ wann es zu oft gehört/ nicht avilirt wird; und wohl zu vermueten/ daß sich dieses styli begierige stimpler zu finden nicht ermanglen werden/ welche wann sie nur da und dorten Fortè, und pianò, solò, und tutti, und andere dergleichen/ ohne Judicio versehen/ mit vnordentlicher Uberhäuffung kaaler Poffen/ den Gipffeln der Kunst erreicht zu haben/ ihnen werden traumen lassen: wäre mein Rath/ daß man dise Concert nicht zu oft/ noch derer zweyen/ vil weniger mehr in kurzer Zeit nach einander: sondern mäßiglich/ und bißweilen nur einen zuvor heimlich wohl probirter, nach einer andern Partie von gemeinerm Stylo: (derer in meinen Florilegiis viel zu finden) neben Beobachtung füglichlicher Varietet des Thons/ zum Beschluß einer namhaften Function mit allem möglichsten Eyffer/ Zier/ und Pracht/ endlich producire. Dises alles wohl erwegt/ wollest/ verständiger Leser/ dises Werck gültig ansehen/ mein Florilegium Tertium, oder dritten Blumen-Bund Ballet-Stücken/ vnd andere Werke erwarten. Lebe wohl.



AL REVERENDISSIMO, ED ILLUSTRISSIMO

SIGNORE SIGNORE

MASSIMILIANO

ERNESTO

CONTE, E SIGNORE

DI

SCHERFFENBERG, &c.

GRAN' PREPOSITO, ED ARCI-PRETE

della Metropolitana di Salisburgo

Come ancora

Preposito della Madonna di Saal in Carinthia, e

d' Jfen in Baviera,

Configliere di stato, e Presidente del Consiglio Ecclesiasti-

co di Sua Altezza Rev.^{ma} Monsignore l'Arcivescovo, e Prencipe

di Salisburgo, &c.

REVERENDISSIMO, ED ILLUSTRISSIMO

SIGNOR CONTE, E PREPOSITO,

Signor, e Patrone mio Colendissimo.



Osa sua dedico à *V. S. Illustrissima*, mentre nelle Sacre mani confegno questo debole parto della mia Musa. Animato da'raggi delle sue gratie comparisce in publico, e s'hà in se qualche cosa di bello, hà da ringratiarne *V. S. Ill.^{ma}* la di cui benigna raccomandatione, lui procurò dalla liberalità di *Sua Altezza Eminentissima Monsignor il Cardinale di Kùenburgo di gloriosissima memoria*, di vedere l'Italia, dove s'ingegnò di temperar in tal modo il pathetico Italiano, colla leggiadria francese, che ne quello si gonfiasse di troppo affettazione, ne questo eccedesse in troppo licenza. Simbolo dell' Eccelsa indole di *V. S. Ill.^{ma}* laquale con esempio raro (per non dire prodigio) sà così ben'cuoprir il splendor dei suoi alti Natali, colla modestia d'una vera vita Ecclesiastica, ridurre all' ossequio della Pietà, i favori delle Corti, ed ornare con purità della mente quell' animo tantò versato in tutte le belle scienze, che si vede inalzar agl' honori, senza disprezzar l' umile plebe, ascondendo i segreti de' i consigli senz' offender il candor della sincerità, e ricever di tal maniera i favori della fortuna, che la *Croce* coronì, sempre la Regia *Corona*, insegna dell' antichissima sua Profapia.

Pareva pocò à *V. S. Ill.^{ma}* compartirmi tante gratie, se non n'haveffe ancora inondato i miei conforme da più di vinti anni con animo devotissimo veneriamo. Se l'Invidia alle volte aguzzava contro di noi i suoi velenosi denti, imparava à temere in *V. S. Ill.^{ma}* un generoso Alcide, ch'all' infame mostro le fauci strappava; se per sommergerci si sono gonfiate le procelle di forte contraria, all' anchora della sua alta Protezione attaccati, habbiamo senza pericolo aspettato la calma, e trovato il Sole più benigno doppo i nembi. Si vacillò la fede degli amici, habbiamo fin' à questò di havuto da riverir in *V. S. Ill.^{ma}* sempre un benigno, e constantissimo Patrone. La Supplico dunque d'aggradir al solito questa mia debole opera, che dalla liberalità sua esce in stampa, in segno della mia devot.^{ma} gratitudine. Ne mi vergogno confaccarle cosa sua, anzi glorio, che nulla sia in me, che pria sua nonisoffa. Questo solo mi resta, che per ricognoscenza di tante gratie compartiteci, con tutti i miei, preghiamo la Divina Bontà, di conservarla in longa serie d'anni felici, con che profondissimamente m' inchino, restando fin' alle ceneri,

Di *V. S. Ill.^{ma}*

*Umilissimo, devotissimo, ed
obligatissimo Servitore*

Georgio Muffat.

PREFATIONE.

HAvendo dato in luce publica due **SCIESTE** di Balletti intitolate in Latino *Suavioris harmonie Instrumentalis FLORILEGIUM PRIMUM, & SECUNDUM*, la **PRIMA** stampata in Augusta l'Anno 1695. e la seconda in Passavia, 1698. Ecco l'**ELETTA PRIMA** de' i miei **CONCERTI** *Gravi-giocondi*, promessa in effi, che Ti consegno, Benignissimo Lettore, intitolata perciò d'una *più squisita Armonia*, perche contiene non folamente nelle Arie la viva foavità dello stile di Balletti, alla Francese, cavata dal puro fonte del fu Sign^r. *Giov. Battista Lulli*; mà ancora alcuni squisiti *Gravi*, ed affetti del pathetico Italiano, e diversi scherzi della vena Musicale, variamente intrecciati, coll' alternare del *Concertino* e del *Concerto grosso*. La qual Opera, non convenendo alla Maestà delle fonate di chiesa, per i Balletti; ne menò ai Balli per gl'altri concetti dell' Arie, horà gravi e mesti, horà allegri, e bizzari, che ci contiene; composta per il solo diletto dell' Udito, converrà massimamente ai nobili divertimenti de' i Principi, e Grandi, per ricettione, di Persone sublimi, per servitij di Tavola, ferenade, ed Academie di Virtuofi.

Mi venne la prima Idèa di questa ingeniosa mescolanza à Roma, dove sotto il famosissimo Apolline dell' Italia Sign^r. *Bernardo Pasquini* mio sempre riveritissimo Sign^r. Maestro, imparavo il modo Italiano nell'Organo, e Cembalo; quando con fommo diletto, ed ammiratione jo senti alcune bellissime Suonate del Sign^r. *Archangelo Corelli*, l'Orféo dell' Italia per il Violino, prodotte con grandissima pontualità, da copiosissimo numero di suonatori; Ed accorgendomi, che questo stile abbondava di gran varietà di cose, mi misi à comporre alcuni di questi *Concerti*, ch' in casa di detto Sign^r. Archangelo Corelli provai, al quale mi professo debitore di molte utili osservazioni toccante questa nova sorte d'Armonia: e vedendo ch' Ezzo gli honorava della sua approbatione, conforme moltò avanti nel mio ritorno di Francia fuì il primo ch' apportai in Germania faggi dei Balletti alla Francese conformi allo stile del Sign^r. *Battista Lulli*; così ancora feci di questa nuova foggia d'Armonia, mai avanti sentita in queste parti. N'accrebbi successivamente il numero fin' à Dodeci, e me ne son' servito con felicissimo successo in occasioni moltò conspicue, e diversi tempi, come i titoli prefissi à ciascuno Concerto dimostrano misteriosamente. La bontà, che **Loro Sacre Cesaree, e Reali Maestà**, alcuni **Serenissimi Elettori**, ed altri **Principi** han' avuto di sentirli in Vienna, Augusta nell' *incoronatione Augustissima*, Monaco, Salisburgo, e Passavia; le gratie che me ne sono derivate, l'approbatione dei più famosi Maestri d'un gusto più squisito, e gli applausi degli Auditori fin' in paesi lontani poi dilatati, mi consolano facilmente dei gridi degli invidiosi Zoili, le di cui maligne imprese mi sono sempre riuscite d'un felicissimo augurio. Saggi dunque *Prudente Lettore* questa *Prima Eletta* di questo stile mischiato, con animo benevole, ed acciò ch'arrivi al mio intento, ed alla forza intiera della compositione, osservi ciò che segue.

Del numero, e delle qualità de' i suonatori, e de' i stromenti.

1. Non hauendo abbondanza di suonatori, ò volendo sentir questi Concerti folamentè con pochi, formarai un Terzetto perfetto, e sempre necessario con le parti del Violino 1.^{mo}, 2.^{do}, e Basso Continuo del Concertino. Questo Basso si suonarà meglio su'l Violoncino, ò Basso Francese, che su'l Violone, ò Contrabasso; aggiungendosi quando si vuol l'accompagnamento del Cembalo, ò della Thiorba, ò d'altro simile stromento per più gran' ornamento dell' Armonia. Ed' all' hora bisogna che tutti osservino (oltre il *fortè*, ed il *pianò*) di suonar sempre fortè sotto i fegni del *T.* ò *Tutti*; e sotto quei del *S.* ò *Solo* sempre pianò, e più delicato.

2. Aggiungendo à queste tre parti la *Viola Prima* haurà un' Concerto à quattro; ed' aggiungendosi la *Viola Prima*, come la seconda, n' haurà uno perfetto à cinque.

3. Havendo più gran' numero di Mufici, aggiungerà à dette parti ancorà il Violino 1.^{mo}. e 2.^{do}. come anche il Violone, ò Cembalo del concerto grosso, facendo suonar ciascheduna di queste parti semplicemente da uno, ó purè raddoppiar da due, ò tre, conforme il numero dei tuoi suonatori, e la ragione Ti dittaranno. Ed' all' hora Ti potrai moltò benè servir del Violone, ò Contrabasso, per far spicare il Basso del Concerto grosso più Maestrofo.

4. Essendo il numero dei suonatori ancorà più grande, moltiplicarà non solamente il Violino 1.^{mo}. e 2.^{do}. del Concerto grosso; mà ancorà l'una, e l'altra Viola mezzana, ed' il Basso, ò Violone di detto Concerto grosso, aggiungendogli ancora l'accompagnamento di Cembali, Thiorbe, Harpe, ò simili stromenti facendo poi suonar il Concertino semplice da' i soli tre migliori suonatori coll' accompagnamento d'un solo Organista, ò Thiorbista; ne mài raddoppiarà detto concertino d'un solo suonatore di più à ciascheduna parte, se non in qualche vastissimo luogo, e quando il Concerto grosso farà copiosissimamente raddoppiato. Sarà poi della tua prudenza di raddoppiar maggiormente le più nobili parti del Concerto grosso, che le Viole mezzane, e di rinforzarne il Basso il più che si potrà, sì con Violoni ò Contrabassi; come ancorà con altri tanti Violoncini, e fagoti à bastanza.

5. Che se frà tuoi suonatori n' habbi che fanno suonar quei stromenti chiamati *Hautbois* da' i Francesi, ne scieglerà i due migliori per metergli al Violino 1.^{mo}. e 2.^{do}. del Concertino, con un fagotto al Basso Continuo, con che haurà il tuo Terzetto perfetto, in molti di questi Concerti, ò almeno in alcune Arie d' effi; pur che sciegli quelli di tuoni tali, ò ne traspongi in quelli che convengono il più à detti stromenti; e dove alcune particelle saliranno più altò, ò più in giù caleranno che gli *hautbois*, venghino trasportate all' ottava, à si supiscano con Violini: conforme hó praticato moltò benè nel Primo, Terzo, Quarto, Ottavo, Nono, e Decimo di questi Concerti nel suo tuono naturale, e nel settimo trasportandolo dalla sua Chorda naturale *E la mi* duro in quella del \flat *E* con $\flat\flat$ molli secondo l'arte. E questo toccante il numero, e le qualità de' i Mufici e de' i stromenti basti. Hora venghiamo ad altre cose non menò necessarie.

*Del' modo, che si deve offervar nel' far suonar
questi Concerti.*

6. La prima nota del Concerto grosso, che comincia dal bel' principio, ò che doppo qualche pausa, ò sospiro entra, ò cade, si deve suonar da tutti insieme fortè, e con gran' ardore (se non fosse vietato dal vocabolo *piano*) laquale nota se viene negletta, ò pur timidamente espressa fà perder à tutta l'Armonia il suo più gran' garbo, e la rende oscura, ò confusa.

7. Il *fortè* e *piano* s'offermino dalla prima nota dove sono segnati in tal modo da tutti quanti, che, sotto il *piano* à penà si sentino, e sotto il *fortè* si suonino con tanta vehemenza, che gl' Vditori restino come stupiti à tanto rumore.

8. Nella direttione della Battuta fuor dell' Arie, si han' da imitarfi massimamente gl' Italiani, quali sotto l' *Adagiò*, *Gravè*, e *largò* vanno moltò più lentamente che i nostri, ed' à tal segno che ben spesso pare non poter aspettarfi: Mà sotto l' *Allegro*, *Vivacè*, *presto* &c. suonano tutto con moltò più gran prestezza, e Vivacità. E dalla puntuale osservanza dell' oppositione della lentezza alla prestezza; della forza, alla tenerezza; e della pienezza del Concerto grosso, alla delicatezza del Concertino, come accade al Viso dalla contrarietà del chiaro, ed' oscuro, così vien l' udito rapito in ammiratione. Il che ben' che da molti ben' spesso detto, non si può mài dir' à bastanza.

9. Si preveda, ch' à ciascheduna parte, e così ancora alle Viole mezzane non si mettino suonatori solamente volgari, ò deboli; mà ancora s'intraponghino alcuni buoni; non vergognandosi d'esser preposti così benè à dette parti, ch' à le più nobili, contrò l' ufanza perversa d'alcuni arroganti, che restano offesi, se non son' messi ai Violini.

10. Nelle *suonate* che cominciano il Concerto, nelle *fughe*, e *Gravi* affettuosi si há massimamente da restar su' l' modo Italiano; e nelle *sincopi*, ò *ligature* si deve più tosto suonar *fortè* e *staccato*, si la nota

che comincia la ligatura, come quella che nell' altra parte batte la diffonanza, ed ancora quella che la rifolve, più tosto che indebolira con arcada timida, e languida. Il che gl' Intendenti capiscono moltò benè. Nell' Arie pòi, e nei Balletti si deve osservar la Maniera Francese ò del fù Signor Lulli nella fua purità, e non corrotta, della quale nel mio *Florilegio Secondo* ò *Scelta Seconda* di Balletti, hò dato abundantissime regole.

11. La più gran forza, e beltà di queste compositioni dipendendo dall' inseparabile attaccamento delle cose precedenti, colle sequenti: ben' bisogna guardarfi, che doppo finita la Suonata, Aria, ò qualche Grave mezzano cessandofi, ò restando qualche pocò troppo in filentio, moltò menò con fastidiosa accordatura dei Stromenti, non f'interrompa il Filo di detta connessione. Mà si preveda da feno, ch' osservando folamente il valore delle note finali delle periodi, e repetendo al folito le repetitioni, in tal modo che l'Arie più gravi si suonino folamente due volte al più, e le più allegre forfi tre volte con tutte le loro repetitioni offervate; i Gravi pòi mezzani non si repetino mài, dal bel principio fin' al fine si fofienti femprè l' attentione degli Uditori, fin' ch' ad un instante da tutti, e fortè, come *ex abrupto* si finisca.

12. Finalmente non effendo cosa cofi eccellente, ò foblimè che, fentita troppe volte non s'auvilisca, ed effendo credibile, che non mancaranno avidi depravatori di questo ftile, i quali, pùrche ponghino hora il *fortè* ed il *pianò*; hora il *Solò* ed il *Tutti* senza giudizio, con cruda adunanza di Stravaganze crederan' haver dato nel segno, ed'effere arrivati al colmo dell'Arte, configlierai di non far speffo, ne mài due, moltò menò più di questi Concerti in breve tempo; mà con moderatione, e folamente alcune volte farne uno con ogni garbo richiesto (primà ben'provato in particolare) doppo qualch'altra *Partita* di ftile più ordinario, come fono quelle de' i miei balletti, ò altri, per il fine di qualche gran'fontione. Il che havendo considerato con attentione, accogli,

Cortefiffimo Lettore, benignamente questa Opera, aspetta il mio
Florilegio Terzo di Balletti, ed'altre fatighe, e vive felice.



REVERRENDISSIMO, AC ILLUSTRISSIMO
DOMINO, DOMINO
MAXIMILIANO
ERNESTO

S. R. I. COMITI, ET DOMINO

DE

SCHERFFENBERG, &c.

Metropolitanæ Ecclesiæ Salisburgensis Præposito,
& Archi-Presbitero,

NEC NON

Præposito ad B. M. V. Soliensem in Carinthia, & Isen
in Bavaria,

*Celsissimi, & Reverendissimi S. R. I. Principis, & Archi-
Episcopi Salisburgensis*


Confiliario intimo, & Consilij Ecclesiastici Præfidi, &c.

Domino, Domino, Patrono, ac Mœcenati meo
Gratiosissimo

D. D. D.

*Reverendissime ac Illustrissime Domine, Domine S. R. I.
Comes ac Præposite,*

DOMINE, DOMINE, PATRONE, AC
MOECENAS GRATIOSISSIME.

 *Ua Tibi dedico, Comes Illustrissime, dùm hunc Musices meæ partum sacris*
Tuis manibus configno. *Tuarum* quippè gratiarum radijs animatus prodit tandem in publicum; & si
quid is artis complectitur, aut elegantiae, uni *Tibi* refert in acceptis. Tuâ enim benignâ com-
mendatione, & Eminentissimi, Reverendissimi ac Celsissimi gloriosissimæ memoriæ Cardinalis de
Küenburg, Archi-Episcopi, & S. R. I. Principis Salisburgensis munificentia, peragratis olim Italiae oris,
sic Latiam attentavit gravitatem lepore Gallicò temperare, ut nec illa tetricum ad fastum intumesceret, nec
hic ad inconcinnam exorbitaret licentiam. Accommodat se nimirum Excelsæ Indolis *Tuæ* symbolo, quæ raro
admodum exemplo ne dicam prodigio summos Natalium splendores (inter quos & reges olim numerare
licuit) Ecclesiasticæ novit vitæ modestiâ obvelare, favores Aularum in obsequium Pietatis cogere, animum
scientiâ omnigenâ exornatum, puritate mentis illustrare; Sic attolli honoribus, ut humile vulgus nequiquam
despiciat; Sic abdita Confiliorum tegere, ut innati candoris non lædat innocentiam; Sic denique adblandienti
Fortunæ fidere, ut *Coronam Regiam*, gentilitium *Prosapia Tuæ* insigne, *Cruce* ipsa coronet. Sed non in me
unum *Tua* dimanarunt fluentia gratiarum. Exiguum id *Tuæ* videbatur Munificentiae, ni & meos (quod pluribus
quàm viciis jam ab hinc annis animo semper devotissimo recolimus) pleno alveo inundasset. Acuerat non-
unquam in nos suffosos veneno dentes malignus Livor; sed Herculem *Te* vereri didicit, qui infami monstro
fauces elisisti. Intumescebant fortis adversæ fluctus; ast *Tuo* innixi præfidio, ceu anchorâ firmati, mala-
ciam citra discrimen expectavimus, & benigniorem experti sumus post nubila Phœbum. Nutabat fluxa
Amicorum fides, & abrupto necessitudinis vinculo minabatur divortium; sed *Te* unum ad hæc usque tempora
constantem revereri licuit Patronum. Accipe proindè *Mœcenas Illustrissime*, hoc *Munificentia Tuâ* publicam
in lucem prodiens quale gratitudinis in *Te* meæ mnemosynon & benigno, quo nec minima dedignaris,
oculo prosequere. Néque pudet, *Tua* me *Tibi* sacrare; quin gloriæ duco, nihil mihi inesse, nisi jam ante Tuum.
Id unum mihi meisque superest, collata in nos immeritos beneficia devoto æternum animo prosequi, Divi-
nâque precari Bonitatem, ut *Te, Comes Illustrissime*, præclarum Ecclesiæ suæ lumen, longævam adhuc
annorum in feriem firmum fervet, ac incolumem. Ita intimo è corde vovet

*Reverendissimæ, ac Illustrissimæ
Dominationis Tuæ*

Servus humillimus, devinctissimus
Georgius Muffat.

Ad Iudiciosum Lectorem Præfatio.

Ræmissis publicam in lucem *Suavioris Harmonicæ Instrumentalis duobus* **FLORILEGIIS** meis, **PRIMO** scil. Anno 1695; **SECUNDO** verò Anno 1698 typis dato; **CONCENTUUM** meorum *Gravi-Jucundorum* **SELECTUM PRIMUM** in illis promissum *Tui* nunc Juris facio, Lector Benevole, Ideò *Exquisitioris Harmonicæ* intitulum, quòd non solum styli Hyporchematici vivam, & è *Lulliano* fonte haustam suavitatem in modulationibus vulgò *Ariosis* aut *Balletorum* nomine dictis, illasam contineat; sed etiam *Exquisitos*, gravesque Italicorum pathematum quosdam affectus, variòsque Venæ Musicæ lusus (Italis *Scherzi* nuncupatos) unà cum diversimoda plenioris chori, cum simplici Triphonio alternatione, studiosè interjectos complectatur. Qui cum symphoniarum Ecclesiasticarum dignitati ob inserta Choreumata minimè respondeat; neque ob hinc inde promiscuè intermixtos modò graves & mæstos; modò verò alacres, aut Jocosos alios Artis influxus, saltationi prorsus conveniat: ad exquisitioris Auditùs tantum delectationem singulariter concinnatus, inter inclytas Principum & Magnatum animi relaxationes, festivas summorum hospitum Exceptiones Conviviorum magnificentias, Nocturnasque symphonias, & eruditos Muso-philorum Conventus pottissimum est usurpandus.

Hujus ingeniosæ permixtionis nobilem Ideam olim Romæ (ubi sub Famossissimo Italiæ in Organo, & Clavicimbalo Apolline, *D. Bernardo Pasquino*, Magistro meo semper venerando, Organizationis Italicæ studio incumbbam) tunc primum animo concepi, ut Italiæ in fidibus Orphei scil. *D. Archangeli Corelli* elegantissimas quasdam, & copiosissimò Phonasorum numerò ad amussim exhibitas symphonias summâ aurium voluptate, animisque admiratione audivi. Et quia insolitâ rerum varietate eas abundare adverti, paucos aliquos ex his *Concentibus* ibi componere cæpi, in prædicti *D. Archangeli Corelli* adibus (cui multarum utilium circa hoc novum modulandi genus mihi communicatarum observationum me debitorem profiteor) probavi, & Eodem approbante, quemadmodum *Lulliani* styli Choraici jam pridem ex Gallia, sic Harmonicæ hujus nostris in partibus adhuc inauditæ specimina ex Italia redux in Germaniam primus attuli; ad hunc duodenum numerum successivè ampliavi, & pro honorificentissimis occasionibus, diversis temporibus, & locis, prout singulorum Concentuum præfixi tituli, mysteriosè indicant, feliciter produxi. Benignissimæ Sacrarum Cæsarearum, Regiarumque Majestatum, nec non Serenissimorum quorundam Electorum, aliorumque Principum his licet exiguis compositionibus meis, Viennæ, Augustæ Vindelicorum in *Coronatione Augusta*, Monachij, Salisburgi, & Passavij præbitæ aures, gratiæ hinc in me quantumvis immeritum munificentissimè derivatæ, famossissimorum exquisitioris in Arte sensûs Magistrorum approbatio, & Auditorum postmodum in remotas usque regiones diffusi applausus, me de Criticorum in hoc Opus insurgentium oblatrationibus, Invidiorumque Ignarorum cavillationibus facillè consolabuntur, quorum malevoli conatus in felicissimi omen exitûs mihi semper succelsere. Tu verò Lector *Judiciose* hunc istius mixti styli *Primum Selectum* æquo animo degusta, & ut in ejus exhibitione mentem, & totam compositionis emphasin intentam assequaris, sequentia diligenter observa.

*De Musicorum, Instrumentorumque numero
& qualitatibus.*

1. Si copiosus defit Fidicinium numerus, aut paucis tantum Phonasceis hos Concentus audire sit animus, *Triphonium* perfectum, præcipuum, semperque necessarium constituent tres partes sequentes singulariter feligendæ: nimirum *Violino I. Concertino*, *Violino II. Concertino*, & *Basso Continuo e Violoncino Concertino*. Nota autem hanc Bassi partem meliùs *Bassi* chely minoris stature Gallis usitatâ, quam majori vulgò *Violone*

dictâ exprimendam fore, cui pro maiori harmoniæ decôre *Clavicimbali*, *Theorbæ*, vel alterius similis Instrumenti ex eadem parte animandi consortium pro libitu adjunges. Advertant tunc autem singuli, ut (præter *forte* & *pianò*) sub indiciis *T. Tutti* semper fortiùs; sub *S. Solò* verò leniùs, & teneriùs omnia exprimant.

2. His prædictis tribus Triphonij partibus si *Violam Primam* Tetraphonicam, sive quatuor fidium; f utramque verò tam *primam*, quam *secundam Violam* simul addas, Pentaphonicam, id est quinque fidium absolutam harmoniam conciliabis.

3. Si paulò major autem Tibi concedat Muficorum copia, supradictis partibus, adde illas adhuc quas *Violino Primo Concerto grosso*, *Violino Secondo Concerto grosso* & *Violone à Cembalo* pariter *Concerto grosso*, Italicè intitulavi, earumque quamlibet prout fidicinum numerus & ratio dictabunt, vel simpliciter ab uno tantum, vel duplicatam à duobus, aut triplicatam à tribus conjunctim consonari procura. Tunc autem ad Plenioris chori Bassum augustiùs exprimendum chelin majorem super allegatam, vulgò *Violone* sive *Contrabasso* Italis; *Double Basse* verò Gallis dictum, consultò adhibebis.

4. Suffragante Tibi verò ampliore adhuc Muficorum numero, Plenioris chori, additis vocabulis Italicis *Concerto grosso* semper indicati, non solum *Violini Primi* & *Secundi*; sed etiam utriusque *Violæ* mediæ & *Bassi* partem, pro discretione fidibus multiplicabis, & *Clavicimbalorum*, *Theorbarum*, *Cithararum*, aut similium Instrumentorum concomitatu illustrabis; præcipuum tamen Triphonium, per Vocabulum *Concertino* distinctè significatum, à fidicinum tuorum tribus folis præstantissimis unico Organædi, vel *Theorbistæ* consortio adjuncto, simpliciter quoad numerum eleganter tamen quoad modum, nec nisi in vastissimo loco, pleniore choro copiosissime fidibus instructo, unico cuivis Præcipui Triphonij parti (*Concertino*) fidicine ad plurimum adiuncto exhiberi prospicies. Prudentiæ Tuæ insuper committo nobiliores plenioris chori partes, utpote *Violinum Primum*, & *Secundum* paulò numerosius quam *Violas* medias ordinare; uti & *Bassum* (*Concerto grosso*) tam majoribus, quam minoribus decumanis chelybus, aliisque instrumentis uti *fagotis*, sufficienter instruere.

5. Quòd si Tuos inter Phonascos aliqui Tibias (Gallis *Hautsbois*) suaviter inflare, & moderare calleant, horum duos optimos fidicinum loco, ad *Violini Primi*, & *Secundi* (*Concertino*) partes, uti & *Fagotistam* ad Bassum Continuum loco *Violonicini*, ut ex his tribus instrumentis tuum præcipuum formes Triphonium in multis ex his Concentibus, aut faltem horum quibusdam ad id selectis modulationibus laudabiliter adhibebis, modò Concentus talium tonorum eligas, aut in tales tonos transponas, qui maximè Tibiis convenient; Et siquæ particule altiùs ascendant, aut profundius descendant, quàm aliàs Tibiæ assequi valeant, in octavam opportunè transferas, aut fidibus suppleas. Prout Primum, Tertium, Quartum, Octavum, Nonum, Decimum naturali suo in tono; septimum verò ex Clavi durà *E la mi* cum tertià majori, in Clavem \flat *E* mollem mutatis mutandis transpositum aliquoties plausibiliter produxi. Et hæc quoad Muficorum, instrumentorumque numerum, & qualitates sufficiant. Nunc ad alia non minùs necessaria convertamur.

De modo in producendis his Concentibus observando.

6. Primo statim initio infonantis, vel post pausam, aut suspirium per intervalla incidentis plenioris chori nota, à singulis & omnibus Phonascis sine ullà hæsitazione semper animosè & audacter (nisi vocabulum *pianò* id vetaret) exprimatur; quæ aliàs neglecta, aut timidè tantum modulata totam harmoniam præcipuâ suâ emphasi dejiciet, & obscurabit.

7. Sub Vocabulo *pianò*, aut idem significante litterulâ *p.* lenitas soni adeò rigorosè, & uniformiter ab omnibus, & singulis concilietur, ut chordas tangere vix audiantur: Sub *Fortè* verò aut *f.* à prima statim hujus obfignationis nota talis universim inculcetur vehementia, ut ad tantum strepitum fermè attoniti restent Auditores.

8. In temporis Mufici directione, quàm fieri poterit Italos imitare, qui sub Vocabulis *Adagìò*, *Gravè*, & *largò*, Nostris multò lentiùs, & quandòque adeò ut vix expectari posse videantur; sub *Allegro*, *Vivacè*, *prestò*, *più prestò*, *prestissimò* verò multò alacriùs, & celerius communiter modulantur. Hac autem exactè observatâ lentitudinis, & celeritatis; vehementiæ, & lenitatis; plenitudinis majoris chori, & tenuitatis simplicis Triphonij oppositione, quemadmodum visus lucis, & umbræ contrarietate, sic auditus in singularem rapitur admirationem. Quæ licet à pluribus jam sæpè dicta sint, nunquam tamen satis dici, & inculcari possunt.

9. Provideatur, ut singulis partibus, itaque etiam medijs, & inferioribus non vulgares tantum aut gnavi; sed egregiorum etiam fidicinum aliqui praeponantur, qui sibi nullatenus dedecori, sed potius honori cedere credant, partibus illis aequè dignè ac alijs praesse, contra stolidam quorundam arrogantiam, qui nisi ad *Violinum*, five primarias partes collocentur, contemptui se haberi ducunt.

10. Symphonijs initialibus, vulgò *Sonatis*, ut & in *fugis*, affectuosisque *Gravibus* interpositis mori Italico vel maximè inharendum est, ac in Syncopationibus, aut *ligaturis* singulariter incumbendum, ut cum notæ, quæ syncopen, vel ligaturam inchoant; tùm quæ in alterâ voce dissonantiam percutiunt; denique etiam, quæ istam resolvunt (quod artis periti intelligent) vehementi semper ictu, five tractu statim fortiter, & potius modo figurali disjunctivo (Italis *staccato*) intonent, quàm ut timidâ languidi soni protractione enerventur. In *Arijs* verò five *Balletis* modus Lulliano-Gallicus sua in puritate (non corruptus) de quo in *Florilegio* meo *Secundo* abundantes explicui regulas, tutius & elegantius erit observandus.

11. Cum compositionum harum maxima vis & venustas ex inseparabili antecedentium cum consequentibus nexu dependeat: Sedulo, cavendum, nè post semel inceptum quempiam ex his Concentibus, post *Sonatam*, *Ariam*, aut *Gravè* intermedium, ulla notabilis omnium mora, five silentium, multò minus tædiosa fidium *concordatio* colligationis huius seriem interrumpat. Verùm feriò præcipiendum, ut notarum periodos infertas claudentium solummodò observatò valore, & more usitato repetitis repetendis, ita ut *Ariæ* magis seriæ bis tantum; hilariores verò, quodque ter cum omnibus suis observatis repetitionibus; *Gravia* autem nunquam replicentur, ab initio ad ultimum usque finem continuò Auditorum sustentetur attentio, donec tandem uno eodemque instanti fortiter, & velut ex abrupto ab omnibus simul finiatur.

12. Denique cum nihil adeò sit exquisitum, aut sublime, quòd nimis frequenter auditum non vilescat, & credibile sit non defuturos avidos styli hujus depravatores, qui modò *fortè*, & *piandò*; *Sold* & *Tutti*, aliàque similia hinc inde sine fide, & iudicio interferant, indigestâ quâdam nugarum congerie artis summum apicem attigisse delirabunt, suadeò, ut Concentus istos non ita crebrò, nec unquam horum duos, multò minùs plures brevi temporis spatio; Sed sobriè, & interdum unum tantum, privatim prius benè probatum, & Sedulâ Phonasorum exercitatione minutim delibatum, post præmodulatas quasdam communioris generis Choreumatum Compagines (Gallis *Parties*) five *Florilegiorum* meorum *Fasciculos*, observatâ semper aliquâ congruâ tonorum varietate, pro magnæ cujuspian functionis coronide omni possibili emphasi, ornatu & majestate tandem exactè producas, Quibus omnibus aequâ Judicij lance ponderatis, hoc opus benignè suscipe, *Florilegium Tertium*, aliàque opera expecta. Vale, & fave.



A MONSEIGNEUR
MAXIMILIAN
ERNESTE
 CONTE, ET SEIGNEUR

DE

SCHERFFENBERG, &c.

Grand Prevôt, et Archi-prêtre de l'Eglise Metropoli-
 taine de Salsbourg, Prevôt à Notre-Dame de Saal en Carinthie,

& d'Jfen en Baviere,

Conseiller d'Etat, & President du Conseil Ecclesiastique

De S. A. Rev.^{me} Monseigneur l'Archevêque,

& Prince de Salsbourg &c.

MONSEIGNEUR.


UE ne *Vous* offre, que ce qui *Vous* appartient, lorsque Je prens la liberté de *Vous* dedier cette production de mon peu de genie: animée des rayons de Vos graces, elle paroît en public; & *Vous* est redevable de tout ce qu'elle peut avoir d'art & de beauté, Votre recommandation m'ayant autrefois procuré de la liberalité de feu Son Eminence Monseigneur le Cardinal de Küenbourg, Archevêque, & Prince de Salsbourg (de glorieuse memoire,) le moiens de voir l'Italie, où J'appris à mêler le Pathetique Italien, à l'agrément François sans que l'un s'enfle au faste d'une gravité trop sombre; ny que l'autre s'émancipe à une licence trop dissoluë ce qui me semble être un symbole fort convenable à Votre Sublime naturel, **MONSEIGNEUR**, qui par un Exemple bien rare (pour ne pas dire un prodige) scait merveilleusement cacher la splendeur de sa haute Naissance (s'étant conté des Rois parmy ses glorieux Ancêtres) sous la modestie d'une vie veritablement Ecclesiastique; asservir la faveur des Cours au Joug de la Pieté; embellir une ame ornée sans cela des principales sciences, d'une grande pureté de cœur; se voir élever aux honneurs, sans mépriser le commun peuple; garder le secret des conseils sans alterer la candeur; & faire qu'au milieu des prosperités, la Couronne des ses armoiries soit couronnée par la Croix. Vous ne *Vous* êtes pas contenté, **MONSEIGNEUR**, de faire couler sur moy les ruisseaux de vos bienfaits; c'auroit été trop peu à vos bontés, si *Vous* n'en aviez aussy inondé ceux qui m'appartiennent depuis plus d'une vintaine d'années. Quand l'Envie à voulu reprendre son venin sur nous, *Vous* aves été l'Hercule, qui aves abbatu ce monstre. Lorsque les flots de l'averfité se sont soulevés, contre nous, l'honneur de Votre Protection nous servant d'anchre, nous a fait attendre le calme en seureté, & trouver l'aspect du Soleil après la tempête d'autant plus benin. Si la fidelité de quelques amis ébranlée a voulu quelquefois rompre les liens de l'amitié, nous avons jusqu'à ce jour trouvé en *Vous*, **MONSEIGNEUR**, un aussy constant, que genereux Patron. Agrées donc, Je *Vous* supplie, cet œuvre tel qu'il puisse être, & qui est redevable à Votre seule liberalité de ce qu'il paroît en public, comme une petite marque de ma reconnoissance. Je ne suis point honteux, de *Vous* offrir, **MONSEIGNEUR**, ce qui est à *Vous*; au contraire Je me fais gloire de n'avoir rien qui ne soit tout *Vôtre*. Il ne me reste, qu'à prier la Divine Bonté, qu'en recompense de tant de graces, que *Vous* aves bien voulu nous faire, Elle daigne longtêms conserver Votre Illustrissime Personne, l'ornement de l'Eglise, en parfaite santé, & la combler de ses benedictions. Ce sont les vœux, que Je ne cesseray jamais de faire, me recommandant à la continuation de l'honneur de Vos bonnes graces, & de *Vôtre* Protection, & restant avec un tres profond respêt,

MONSEIGNEUR,

Vôtre tres humble, tres obeissant, &
 tres obligé Serviteur

George Muffat.

PREFACE.

yant donné au public deux Oeuvres de mes airs' de balets intitulés Recueils ou *Florileges* d'une plus douce harmonie, le premier en 1695. & le Second en 1698. Voicy la *Premiere Elite* de mes concerts mêlés de serieux & de gay, que je Vous offre, *Mon cher Lecteur*, intitulée d'une harmonie *Instrumentale plus exquise*, par ce qu'elle contient non seulement la vivacité & douceur des airs de balets à l'imitation de feu Monfr. Baptiste de Lully en sa pureté; mais aussy certains endroits graves, & exquis du Pathetique Italien, & divers jeux de la veine Musicale (en Italien *Scherzi*) comme aussy un mélange alternatif du grand chœur, avec le Trio assez agréable. Cet Oeuvre ne convenant ny aux symphonies d'Eglise pour les airs de balets qu'il contient; ny à la danse pour les autres conceptions qui tantôt graves, & tristes; & tantôt gayer & enjouées s'y entremêlent, ayant été composé purement pour la satisfaction des oreilles delicates servira fort à propos aux divertissemens, ou aux receptions des Princes & grans Seigneurs; comme aussy Magnificenses des festins, des serenades, & pour les assemblées, ou Concerts des scavans & Amateurs de la Musique.

J'en concus la premiere Idée, lorsqu'étant à Rome pour etudier la maniere Italienne sur l'Orgue, & le Clavecin sous M. *Bernardo Pasquini*, J'entendis avec etonnement quelques symphonies de M. *Archangelo Corelli* tres belles, & tres bien executées par un bon nombre de Musiciens. Ayant remarqué la grande variété, dont ce style abonde, je me mis à composer quelques uns de ces concerts-cy, que je fis **preuwer** chez le dit M. *Archangelo Corelli*, à qui je suis redevable de beaucoup d'utiles observations touchant ce mélange, & voyant qu'il les honnoroit de son approbation, tout ainsi qu'à mon retour de France; J'avois été le premier, qui apportay en Allemagne le style de M. *de Lully* pr. les balets; aussy à mon retour d'Italie fus-je le premier, qui y apportay des essais de cette nouvelle harmonie. J'en ay augmenté successivement le nombre jusqu' à douze, & m'en suis heureusement servy en des occasions tres honorables, divers tems & lieux; ce que les titres de chaque Concerts denotent mysterieusement. La Bonté que **Leurs Majestés Imperiales & Royales**, plusieurs Electeurs & autres Princes ont eu de leur prêter une oreille favorable à Vienne, Augspourg au Couronnement Auguste, à Munic, Salsbourg, & Passau; les graces qui m'en sont provenues au dessus de mon merite; l'approbation des meilleurs Maitres, qui ayent été d'un discernement exquis, & les applaudissemens que les Auditeurs en ont respandus jusqu'en des pais fort éloignés, me consolent aisément de tout ce que les Critiques, & les Envieux ont pû remuer contre cet œuvre, leurs malins efforts m'ayant toujours été un présage asseuré d'un tres heureux Succès. Quant à Vous *mon cher Lecteur*, je Vous prie de goûter cette *Premiere Elite* avec equité, & bienveillance; & d'observer diligemment ce qui s'en suit pour atteindre ma pensée & toute la force de la composition, lorsque Vous en voudrez faire jouer quelques concerts.

Du Nombre, & des qualités des Musiciens, & des Instruments.

I. N'ayant pas grand nombre de Violons, ou voulant entendre ces Concerts seulement à peu d'Instrumens, Vous formerez un Trio parfait, toujours Principal, & necessaire, en choisissant les trois parties intitulées *Violino Primo Concertino*, *Violino Secondo Concertino* & *Basso continuo e Violoncino Concertino*,

Vous servant plutôt d'une petite Basse à la Francoise, que d'une double ou grosse basse qu'on appelle *Violone*; à laquelle Vous pouvez adjoindre Un Clavecin, ou Theorbe, ou autre semblable Instrument, qui se jouerait sur la même partie, que la dite petite Basse. Et alors ayez soin que tous jouent fort, sous le signe T. ou *Tutti*; & doux, ou tendrement sous l'S. ou *solò*, Outre l'exacte observation du fort, & du doux, sous les mots de *fortè*, & de *pianò*, ou sous ces simples lettres f. p. qui signifient la même chose.

2. Adjoignant aux parties susdites, celle de *Viola Prima*, Vous aurez un Concert à quatre, & à cinq y adjoignant de plus aussi celle de *Viola Seconda*.

3. A ces cinq parties joignez encore les trois résidues de *Violino Primo Concerto grosso*, *Violino Secondo Concerto grosso* & *Violone*, à *Cembalo Concerto grosso*, si un plus grand nombre de Musiciens Vous le permet, faisant jouer chacune de ces parties simplement par un seul Violon, ou plus pleinement, par deux ou trois ensembles, selon que le nombre de vos gens, & la raison Vous dicteront. Et pour lors afin d'exprimer la basse du grand chœur avec plus de majesté, Vous pourrez fort bien Vous servir de la double Basse, que les Italiens appellent *Contrebasse* ou *Violone*.

4. Ayant encore plus grand nombre de Musiciens, Vous renforcerez non seulement le premier, & le second dessus, ou *Violino* du grand chœur, signifié par les mots de *Concerto grosso*; mais aussi l'une, & l'autre partie, Taille, ou *Viole* du milieu, ainsi que la Basse du dit grand chœur, que Vous ornerez encore plus par l'accompagnement de quelques Clavecins, Theorbes, Harpes, ou autres semblables Instruments, selon que Vous jugerez à propos; faisant néanmoins jouer les trois parties du petit chœur, ou principal Trio (*Concertino*) simplement quant au nombre; mais élégamment quant à la méthode par les trois meilleurs de votre bande, en les accompagnant d'un seul Clavecin, ou Theorbe; & ne redoublant chacune de ces parties d'un seul Violon de plus qu'en quelque lieu très vaste, & lorsque le grand chœur serait extrêmement rempli; remettant à votre prudence de mieux remplir les principales parties du grand chœur, comme sont le premier & second dessus (*Concerto grosso*) ainsi que les parties du milieu; comme aussi de bien garnir la basse du dit grand chœur (*Violone, e Cembalo concerto grosso*) tant de petites, que de grandes, ou doubles basses, & autres Instruments, comme sont les bassons, (*fagoto*) Bombardes, & accompagnemens de Clavecins, Theorbes, Harpes, ou Regales.

5. Que si parmi vos Musiciens Vous avez des hautbois délicats, Vous pourrez faire jouer avec succès les trois parties de Votre Trio, ou petit Chœur (*Concertino*) par deux Desses, & un Basson, en beaucoup de ces Concerts, ou au moins en quelques uns de leurs airs choisis pour ce sujet, ayant égard d'en choisir, ou transposer en des tons convenables à ces instruments, & d'en transporter à l'octave, ou changer quelques petits endroits qui se trouveront au delà de leur portée. C'est ainsi que j'en ay fait jouer le Premier, le Troisième¹⁾, le Neuvième, & le Dixième dans leurs tons naturels; Et le septième en le transposant de fa touche d'*E la mi* par tierce majeure, en celle de *b E* par *b moll*, avec les changemens nécessaires. Et ceci suffira pour le nombre, & les qualités des Musiciens & des Instruments. Venons-en maintenant à d'autres choses non moins nécessaires.

De la Méthode qui se doit observer

en Jouant ces concerts.

6. La première note du grand chœur, qui commence, ou qui après quelque pause ou soupir entre, se doit d'abord jouer universellement de chaque Musicien, & de tous ensembles hardiment, avec force sans hésiter, à moins que le mot de *pianò* ne le défende: car négligeant la dite première note, ou l'exprimant seulement timidement, toute l'harmonie dechoit de sa vigueur, & de sa beauté.

7. Sous le mot de *pianò* ou la lettre p. qui signifie la même chose, il faut que tous jouent uniformément si doux, & avec tant d'exactitude qu'à peine on les entende: & sous le *fortè*, ou *f.* inspirer à tous une telle force, & véhémence de la première note ainsi marquée, que les Auditeurs restent comme étonnés d'un si grand bruit.

¹⁾ Zu ergänzen ist: le Quatrième, le Huitième,

8. Quand à la direction de la Mesure, & du tems (hormis dans les airs, qui suivent à peu pres le mouvement François) imitez les Italiens au possible, qui sous les mots *d'Adagio*, *Grave*, *Largo*, jouent de beaucoup plus lentement, que nos gens, & telles fois de forte, qu'il semble, qu'on ne les scauroit attendre; & au contraire sous *l'Allegro*, *Vivace*, *presto*, *più presto*, & *prestissimo* vont incomparablement plus vite, qu'on n'a accoutumé en ces pays cy. Et c'est l'exacte observation de cette opposition de la lenteur à la vitesse, de la force à la douceur, & du plein du grand chœur à la délicatesse du simple Trio, qui ravissant l'ouye l'entraîne en admiration, comme il arrive à la vuë par la contrariété de l'ombre & de la lumière. Ce qui ayant été déjà si souvent dit de plusieurs autres, ne scauroit neantmoins assez être redit, ny recommandé.

9. Nonobstant la sotte arrogance de ceux qui tiennent à mépris de jouer autre partie que le Dessus, tâchez de placer aussi bien aux parties du milieu quelques habiles Violons, qu'aux autres afinque, ceux là animant & afferant les autres, l'harmonie en soit de toutes parts plus parfaite.

10. Dans les symphonies qui commencent chaque concert (*Sonata*), dans les fugues, & dans les graves affectueux entremêlés parmy les airs, on doit se conformer à la manière Italienne; & sur tout faire que dans les syncopes on exprime d'un trait hardi, fort & ferme, & d'une manière détachée (en Italien *staccato*) tant la note qui commence la syncope (ou *ligature*) que celle qui frappe la dissonance, & celle qui la fauve (ce que les sçavant dans la composition entendront bien) plutôt que de les ménager d'un trait timide & languissant. Dans les airs Vous suivrez mieux la méthode Française dans sa pureté (non corrompue) dont j'ay donné des règles en abondance dans mon second Florilège.

11. Toute la force, & beauté de ces compositions dependant d'une liaison inseparable de ce qui precede, à ce qui suit, il faut bien se garder après avoir une fois commencé un Concert, d'interrompre cette liaison par quelque retardement, ou silence considerable; bien moins encor par l'ennuyeux entre accordement des Instrumens, après la symphonie, quelqu' air ou Grave entremêlé: Mais au contraire pour voir que du commencement jusqu'à la fin, l'attention des Auditeurs soit continuellement entretenue observant seulement la valeur des notes finales des périodes entremêlées, & repetant selon la coutume, ce qui se doit repeter; de forte neantmoins que les airs les plus sérieux, ne se jouent que deux fois de suite; les plus gais trois fois (avec toutes leurs repetitions) & que les *Graves* ou intermedes qui ne forment aucun air, ne se repetent jamais, jusqu'à ce que tout d'un coup, & dans un même instant tous finissent & cessent comme abruptement.

12. Et parcequ'il n'y a rien de si exquis, ou sublime, qui trop souvent entendu ne s'avilisse, & étant à presumer, que ce style ne manquerait pas de gâte-métiers, qui entremêlant sans génie, ny jugement le *forte*, & le *piano*, le *solò*, & le *Tutti*, par un amas de sottises s'imagineront avoir atteint le sommet de l'Art; je conseille aux prudens Directeurs de Musique, de ne pas faire jouer trop souvent, ny jamais deux, bien moins plusieurs de ces Concers en un trop court espace de tems; mais d'en user sobrement, en en faisant quelque fois jouer un seul (bien éprouvé & concerté en particulier auparavant) pour la fin de quelque grande Musique, après la production de quelque autre Partie d'un style moins relevé, comme sont celles de mes Florilèges. Ce qu'ayant meurement considéré, recevez, *Mon cher Lecteur*, cet œuvre avec bienveillance; attendez mon *Troisième Florilège*, & autres œuvres; Et vivez heureux. Adieu.



Concerto II.

Cor Vigilans.

Sonata.

Concertino.

Violino 1.
(o Hautbois 1.)

Violino 2.
(o Hautbois 2.)

Violoncino e
Basso Continuo.
(o Fagotto)

Concerto grosso.

Violino 1.

Violino 2.

Viola 1.

Viola 2.

Violone.

Cembalo.
(Basso Continuo.)

Grave.

Presto.

6 6 6

Presto.

Presto.

6 6

4 # 5 7 6 5 # 4 3

4 # 5 7 6 5 # 4 3

4 # 5 7 6 5 # 4 3

Grave.

Grave.

Grave.

27

6 7 6 6 6 6 5 3 #4 #6 9 8 7 6 5 5 6 #3

#6 4 # P 9 8 7 6 5 5 6 #3 #6 4 #

Grave.

Grave.

Grave.

Dm.d. Tk. in Oest. XI. 2.

Gavotta.

29

Alla breve, ma non presto.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music is in 2/4 time. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The third staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. There are fingerings 9 and 6 indicated under the third staff.

Alla breve, ma non presto.

The second system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The second staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The fourth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music is in 2/4 time. The first four staves contain rests. The fifth staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. There is a fingering 9 indicated under the fifth staff.

Alla breve, ma non presto.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music is in 2/4 time. The top staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. There are fingerings 9 and 6 indicated under the bottom staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music is in 2/4 time. The top staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. There are fingerings 9 and 6 indicated under the bottom staff.

The fifth system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The second staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The fourth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music is in 2/4 time. The first two staves contain a melody with eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves contain a bass line with eighth and sixteenth notes. There are fingerings 9 and 6 indicated under the fourth staff.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music is in 2/4 time. The top staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. There are fingerings 9 and 6 indicated under the bottom staff.

S. T. S.
 f p
 6 5 # 7 6 5 # 7 6 5 #

T. S. T.
 f p
 6 5 # 7 6 5 # 7 6 5 #

Rondeau.

31

Allegro.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff in 3/4 time, key of D major. The melody is marked with 't' (trill) and 'f' (forte). Fingering numbers 9, 7, 5, 6, 5, 6, 6, 7 are indicated below the bass staff.

Allegro.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff in 3/4 time, key of D major. The melody is marked with 't' (trill) and 'f' (forte). Fingering numbers 9, 7, 5, 6, 5, 6, 6, 7 are indicated below the bass staff.

Allegro.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff in 3/4 time, key of D major. The melody is marked with 't' (trill) and 'f' (forte). Fingering numbers 9, 7, 5, 6, 5, 6, 6, 7 are indicated below the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff in 3/4 time, key of D major. The melody is marked with 't' (trill) and 'f' (forte). Fingering numbers 9, 7, 5, 6, 5, 6, 6, 7 are indicated below the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff in 3/4 time, key of D major. The melody is marked with 't' (trill) and 'f' (forte). Fingering numbers 9, 7, 5, 6, 5, 6, 6, 7 are indicated below the bass staff.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff in 3/4 time, key of D major. The melody is marked with 't' (trill) and 'f' (forte). Fingering numbers 9, 7, 5, 6, 5, 6, 6, 7 are indicated below the bass staff.

Dm.d. Tk. in Oest. XI. 2.

6 5 4 # 5 6 6 5 6 #6

T.

9 7 5 6 # 6

S. T.

This musical score is for a piece titled "Dm. d. Tk. in Oest. XI. 2." It is written for a piano and voice. The score is organized into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The vocal line is written in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system has a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with notes and rests. The second system has a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with notes and rests. The third system has a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with notes and rests. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

System 1: The vocal line begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. Fingering numbers (6, 6, 7, 6, 4, 2, 6, 6) are indicated below the bass line.

System 2: The vocal line continues with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. Fingering numbers (6, 6, 7, 6, 4, 2, 6, 6) are indicated below the bass line.

System 3: The vocal line continues with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. Fingering numbers (6, 6, 7, 6, 4, 2, 6, 6) are indicated below the bass line.

The musical score is written for a piece in D major, Op. 11.2. It consists of two systems, each with five staves. The first system includes vocal parts for Soprano (S.) and Tenor (T.) and piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). Fingering numbers (1-5) are indicated for the piano parts.

Concerto IV.

Dulce Somnium.

Sonata.

Grave.

Concertino.

Violino 1.

Violino 2.

Violoncello e Basso Continuo.

Concerto grosso.

Violino 1.

Violino 2.

Viola 1.

Viola 2.

Violone.

Cembalo.
(Basso Continuo.)

The musical score is written for a vocal ensemble and piano. The first system consists of six staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The second system consists of five staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece is in D minor, as indicated by the key signature and the title.

Sarabanda.

Grave.

Grave.

Grave.

First system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second system consists of four staves (two treble and two bass clefs). The third system has two staves (treble and bass clefs) and includes a piano (p) marking. The music features various rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs). The third system consists of four staves (two treble and two bass clefs). The fourth system has two staves (treble and bass clefs). The music continues with various rhythmic patterns and accidentals, ending with a repeat sign.

Grave.

Grave.

Grave.

Adagio.

Adagio.

Adagio.

The musical score on page 40 is a complex arrangement for piano and orchestra. It consists of two main systems of staves. The top system includes a piano part (grand staff) and two systems of strings (violin and viola). The bottom system includes a piano part (grand staff) and two systems of strings (cello and double bass). The notation is dense with many notes, including sixteenth and thirty-second notes, and includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), 'P', and 'F'. There are also articulation marks like 't' (tutti) and 'S' (sforzando). The key signature is one flat (B-flat).

Aria.

41

Allegro.

First system of musical notation, measures 1-8. The score is written for a piano with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *P* (piano), *F* (forte), and *t* (tutti). The bottom staff shows a complex bass line with many sixteenth notes.

Second system of musical notation, measures 9-16. The notation continues with similar musical symbols and dynamic markings. The bottom staff continues with a complex bass line. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Borea.

43

Alla breve un poco grave.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music features a melody in the top staff with various note values and rests, and a bass line in the bottom staff. Fingering numbers (6, 7, b6) are visible below the bottom staff.

Alla breve un poco grave.

The second system of musical notation consists of five staves. The top two are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with a melody in the top staff and a bass line in the bottom staff. Fingering numbers (6, 7, b6) are visible below the bottom staff.

Alla breve un poco grave.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one flat. The music features a melody in the top staff and a bass line in the bottom staff. Fingering numbers (6, 7, b6) are visible below the bottom staff. The system is marked with 'T.' and 'S.' above the staves.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one flat. The music features a melody in the top staff and a bass line in the bottom staff. Fingering numbers (3, 6, 6, 6, 6) are visible below the bottom staff.

The fifth system of musical notation consists of five staves. The top two are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with a melody in the top staff and a bass line in the bottom staff. Fingering numbers (3, 6, 6, 6, 6) are visible below the bottom staff.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one flat. The music features a melody in the top staff and a bass line in the bottom staff. Fingering numbers (3, 6, 6, 6, 6) are visible below the bottom staff. The system is marked with 'T.' and 'S.' above the staves.

First system of musical notation, measures 1-8. The score includes a vocal line with lyrics 'T.' and 'S.', and a piano accompaniment with figured bass notation.

Second system of musical notation, measures 9-16. The score includes a vocal line with lyrics 'T.' and 'S.', and a piano accompaniment with figured bass notation.

Concerto V. Sæculum.

45

Sonata.

Concertino.

Violino 1.

Violino 2.

Violoncino e
Basso Continuo.

Concerto grosso.

Violino 1.

Violino 2.

Viola 1.

Viola 2.

Violone.

Cembalo.
(Basso Continuo.)

The first system of the musical score, marked 'Grave.', includes staves for Violino 1, Violino 2, Violoncino e Basso Continuo, Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, Violone, and Cembalo (Basso Continuo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *t*. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, and 8.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same instrumental ensemble as the first system. The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings, and fingerings. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Dim. d. Tk. in Oest. XI. 2.

Allegro.

Allegro.

Allegro. T. S.

First system of musical notation, measures 1-5. The score includes a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff features a melody with slurs and accents, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 3, 5, 6, 5, 4, 3, 6, 5, 4, 3. A vocal line (S.) begins in measure 4.

Second system of musical notation, measures 6-10. This system continues the piano introduction and includes a vocal line (S.). The piano part features a strong dynamic (*F*) and a complex rhythmic pattern. The vocal line (S.) is marked with a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a final chord in measure 10.

Dm. d. Tk. in Oest. XI. 2.

Allemanda.

Largo.

The image displays a musical score for a piece titled "Largo" in E major, 4/4 time. The score is arranged in three systems, each featuring a piano (p) part and a celeste part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the celeste part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Largo" at the beginning of each system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "t" (tutti). The piano part features a melodic line with many slurs and ties, while the celeste part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The overall mood is slow and expressive.

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a three-part setting for Soprano (S.), Tenor (T.), and Piano (P.). The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 10 measures. The Soprano and Tenor parts are vocal lines, while the Piano part is a keyboard accompaniment. The score includes fingerings, dynamics (p for piano), and articulation (accents) for all parts. The lyrics "The Rose Tree" are written below the Soprano part.

First system of musical notation, measures 1-5. The score includes piano accompaniment and two vocal staves. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 6-10. The score continues the piano accompaniment and two vocal staves. Dynamics include *f*. A 'S.' marking appears in measure 10. The key signature remains one sharp (F#).

Dm. d. Tk. 1a Oest. XI. 2.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. Fingering numbers (1-5) are visible below several notes in the bass staves.

The second system of the musical score continues the composition with the same instrumentation and key signature. It features similar musical notation and dynamic markings. The system concludes with a double bar line. Below the staves, the text "Dm. d. Tk. in Oest. X1.2." is printed.

Dm. d. Tk. in Oest. X1.2.

Grave.

First system of musical notation, marked "Grave." It consists of three staves (treble, alto, and bass) with complex notation including slurs, ties, and dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*. Fingering numbers are visible below the bass staff.

Grave.

Second system of musical notation, marked "Grave." It consists of four staves (two treble and two bass) with complex notation including slurs, ties, and dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*.

Grave.

Third system of musical notation, marked "Grave." It consists of two staves (treble and bass) with complex notation including slurs, ties, and dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*.

Fourth system of musical notation, marked "Grave." It consists of six staves (three treble and three bass) with complex notation including slurs, ties, and dynamic markings like *p* and *pp*. Fingering numbers are visible below the bottom two staves.

Dm. d. Tk. in Oest. V. 1.2

Gavotta.*Alla breve, ma non presto.*

First system of musical notation (measures 1-8). It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is *Alla breve, ma non presto.* The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (*f*, *p*). Fingering numbers (6, 4, 3) are present below the bass staff.

Alla breve, ma non presto.

Second system of musical notation (measures 9-16). It consists of four staves: Treble, Alto, Bass, and a fourth staff (likely for a second bass or piano accompaniment). The notation continues with notes, rests, and dynamic markings (*f*, *p*). Fingering numbers (6, 4, 3) are present below the bass staff.

Alla breve, ma non presto.

Third system of musical notation (measures 17-24). It consists of four staves: Treble, Alto, Bass, and a fourth staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings (*f*, *p*). Fingering numbers (6, 4, 3) are present below the bass staff.

Fourth system of musical notation (measures 25-32). It consists of five staves: Treble, Alto, Bass, and two additional staves (likely for piano accompaniment). The notation includes notes, rests, and dynamic markings (*f*, *p*). Fingering numbers (6, 4, 3) are present below the bass staff.

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Dm, d. Tk. in Oest. XI. 2." The score is written for a piano and voice. It consists of five systems of staves. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The third system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The fourth system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The fifth system has two staves: one treble clef and one bass clef. The music is in D major (two sharps) and 2/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* (forte) and *l* (piano). There are also fingerings indicated by numbers 5 and 6. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a vocal score for a soprano (S.) and a tenor (T.). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked "Allegretto". The score consists of 16 measures. The vocal parts are written on staves with treble clefs. The piano accompaniment is written on staves with bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). The lyrics are written below the vocal staves.

This page of musical notation is a score for a piano piece, likely from a 19th-century manuscript. It features a system of staves for piano (p) and forte (f) dynamics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piano part is marked with 'p' and the forte part with 'f'. The notation is in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible. The page is numbered '4' in the bottom right corner.

Concerto X. Perseverantia.

Allemanda.

Largo.

Concertino.

Violino 1.
(o Hautbois 1.)

Violino 2.
(o Hautbois 2.)

Violoncello e
Basso Continuo
(o Fagotto)

Concerto grosso.

Violino 1.

Violino 2.

Viola 1.

Viola 2.

Violone.

Cembalo
(Basso Continuo.)

Largo.

Musical score for piano and voice, page 56. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: three for piano (treble, alto, and bass clefs) and two for voice (Soprano and Tenor). The second system has five staves: three for piano and two for voice. The piano part features intricate fingerings and dynamic markings like 'F' (forte) and 'f' (f). The voice part includes lyrics 'S.' and 'T.' for Soprano and Tenor respectively.

Dm: d. Tk. in Oest. XI. 3.

Grave.

First system of musical notation for 'Grave.' in 3/2 time, key of D major. It consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The music features a slow, somber melody with a prominent bass line. Dynamics include *f* (forte) and *l* (lento). Fingering numbers 5, 6, and 5 are visible under the bass staff.

Grave.

Second system of musical notation for 'Grave.' in 3/2 time, key of D major. It consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The music continues the slow, somber melody. Dynamics include *f* (forte) and *l* (lento). Fingering numbers 5, 6, and 5 are visible under the bass staff.

Grave.

Third system of musical notation for 'Grave.' in 3/2 time, key of D major. It consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The music continues the slow, somber melody. Dynamics include *f* (forte) and *l* (lento). Fingering numbers 5, 6, and 5 are visible under the bass staff.

Fourth system of musical notation in 3/2 time, key of D major. It consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The music continues the slow, somber melody. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Fingering numbers 6, 5, and 4 are visible under the bass staff.

Fifth system of musical notation in 3/2 time, key of D major. It consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The music continues the slow, somber melody. Dynamics include *f* (forte) and *l* (lento). Fingering numbers 6, 5, and 4 are visible under the bass staff.

Sixth system of musical notation in 3/2 time, key of D major. It consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The music continues the slow, somber melody. Dynamics include *f* (forte) and *l* (lento). Fingering numbers 6, 5, and 4 are visible under the bass staff.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano and voice piece. The notation is organized into three systems, each consisting of six staves. The top two staves of each system are for the voice (soprano and alto), and the bottom four staves are for the piano (right and left hands). The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte), 'p' (piano), and 't' (tutti). There are also fingerings and articulations indicated throughout the score.

Dm. d. Tk. in Oest. XI 2.

Gavotta.

Alla breve, ma non presto.

59

This page contains musical notation for a piano piece. The notation is arranged in systems of staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is indicated as "Alla breve, ma non presto." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano).

Dm.d. Tk. in Post. XI 2.

This musical score is for a piece titled "Dm. d. Tk. in Oest. XI. 2." It consists of two systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with "F" (forte) and "p" (piano) dynamics. The first system includes fingerings (e.g., 4 9 3 8, 4 3, 6 5 6, 6 6 5 4 3, 7 6 5 6 6, 7 6 6) and accents (t). The second system includes fingerings (e.g., 7 6 5 4, 6 6, 7 6 6, 7 6 5 4) and accents (t). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Menuet.

61

First system of musical notation, measures 1-8. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melody in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Fingering numbers 6, 3, and 6 are indicated below the Bass staff.

Second system of musical notation, measures 9-16. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues from the first system. Fingering numbers 6, 3, and 6 are indicated below the Bass staff.

Third system of musical notation, measures 17-24. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues from the second system. Fingering numbers 6, 3, and 6 are indicated below the Bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 25-32. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues from the third system. Fingering numbers 6, 3, and 6 are indicated below the Bass staff.

Fifth system of musical notation, measures 33-40. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues from the fourth system. Fingering numbers 6, 3, and 6 are indicated below the Bass staff.

Sixth system of musical notation, measures 41-48. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues from the fifth system. Fingering numbers 6, 3, and 6 are indicated below the Bass staff.

Dm. d. Tk. in Oest. XI. 2.

6
5 7 # 6 # 6 5 5 7 # 6 # 6 5 9 8

T. S. T.

6 6 7 # 6 # 6 5 6 7 # 6 5 9 8

6 5 6 3

f f f f f f

S. T. f

6 6 3 6 3

Menuet da capo.

Grave.

Allegro.

Violino 2.

**Violoncello e
Basso Continuo.**

Violino 1.

Violino 2.

Viola 1.

Viola 2.

Violone.

Cembalo
(Basso Continuo.)

Grave.

Allegro.

Grave.

Allegro.

Dm. d. Tk. in Oest. XI. 2.

Allegro.

Allegro

Allegro.

6 3 p 9 8

Allegro.

S.

p

9 8

First system of musical notation, measures 1-8. The score is written for piano (piano introduction) and includes a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked with 'f' (forte) and 't' (tutti). The first system contains measures 1 through 8, with a double bar line after measure 4.

Second system of musical notation, measures 9-16. The score continues the piano introduction. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked with 'p' (piano) and 't' (tutti). The second system contains measures 9 through 16, with a double bar line after measure 12.

Dm. 4. Tk. in Oest. XI. 2.

First system of musical notation, featuring multiple staves with treble and bass clefs, key signatures of one sharp (F#), and various musical notations including notes, rests, and fingerings. The system includes a piano (*p*) dynamic marking and a trill (*tr*) marking.

Second system of musical notation, divided into two parts. The first part is marked *Grave.* and the second part is marked *Presto.* The notation includes various musical symbols, dynamics, and tempo markings.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including trills. The middle staff contains a similar melodic line. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingering numbers 6, 5, 7, and 5 are written below the bass staff in measures 2, 3, and 4.

Second system of musical notation, measures 5-8. This system consists of five empty staves, all with a key signature of one sharp (F#). No musical notation is present in this system.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melody with eighth notes and rests, marked with a 'S.' in measure 10. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingering numbers 6, 5, and 7 are written below the bass staff in measures 10, 11, and 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melody with eighth notes and rests, marked with a 't' in measure 13. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingering numbers 5, 6, 7, 3, 7, 6, and # are written below the bass staff in measures 13, 14, and 15.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The system consists of five staves, all with a key signature of one sharp (F#). The first two staves contain musical notation, while the last three are empty. The notation includes eighth notes, rests, and trills marked with a 't'.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melody with eighth notes and rests, marked with a 'T.' in measure 22 and a 'S.' in measure 24. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingering numbers 5, 6, 7, 6, 7, 6, and # are written below the bass staff in measures 21, 22, and 23.

The musical score is presented in a multi-staff format. The first system consists of a piano part (treble and bass staves) and two systems of three staves each (treble, alto, and bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingering numbers (1-5) are indicated below certain notes in the piano part and the first system of three staves.

First system of musical notation, measures 1-4. The score includes a piano accompaniment (treble and bass staves) and a vocal line (treble staff). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line. The vocal line consists of a single melodic line. There are some performance markings like 't' and '5'.

Second system of musical notation, measures 5-8. The score continues the piano accompaniment (treble and bass staves) and the vocal line (treble staff). The key signature remains one sharp (F#). The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line. The vocal line consists of a single melodic line. There are some performance markings like 't' and '5'. The system ends with a double bar line.

Dm. d. Tk. in Oest. XI. 2.

(Adagio.)

(Adagio.)

(Adagio.)

Menuet.
Allegro.

Allegro.

Allegro.

First system of musical notation, measures 1-12. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features fingerings (5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6) and a section marked 'S.' starting at measure 11.

Second system of musical notation, measures 13-24. The score continues the vocal and piano parts. The piano part includes fingerings (5, 5, 5, 9 7 8 6 5, 3, 5, #5 4, #) and a section marked 'T.' starting at measure 19, followed by a section marked 'S.' starting at measure 22.

This page of musical notation is a score for a piano and voice piece, likely from a 17th or 18th-century manuscript. The score is organized into three systems, each containing six staves. The top system (staves 1-6) features a vocal line on the top staff and piano accompaniment on the remaining five staves. The middle system (staves 7-12) continues the vocal and piano parts. The bottom system (staves 13-18) includes a vocal line, piano accompaniment, and a basso continuo line on the bottom staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 't' and 'p'.

Giga.

The first system of the musical score for 'Giga.' consists of two systems of staves. The top system has a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The bottom system has four staves, likely for a string quartet or similar ensemble, with the same key signature and time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

The second system of the musical score for 'Giga.' continues the composition. It features the same instrumental arrangement as the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Dm. d. Tk.in Oest. XI.2.

First system of musical notation, measures 1-8. The score includes a piano introduction with a treble and bass staff. The melody is in G major, marked with *p* (piano) and *f* (forte). The bass line includes fingerings: 5, 7, 6, 6, 7, #6, 3, 4, #, #, 7, 6, 6, 7, #6, 3, 4, #, #, 3, 6, 7, 6, 6.

Second system of musical notation, measures 9-16. The score continues the piano introduction with a treble and bass staff. The melody is in G major, marked with *p* (piano) and *f* (forte). The bass line includes fingerings: 6, #, 3, #, p6, #, 6, 4, #, F6, #, 6, 5, 7, 6, 6, 6, 4, #, #.

Concerto XII.

Propitia Sydera.

75

Sonata.

Grave.

Concertino.

Violino 1.

Violino 2.

Violoncino e Basso Continuo.

Concerto grosso.

Violino 1.

Violino 2.

Viola 1.

Viola 2.

Violone.

Cembalo (Basso Continuo.)

Dm. d. Tk.in Oest. XI. 2.

The first system consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. It contains musical notation with dynamics *p* and *P*, and articulation *t*. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, 7, 8, 9. The system concludes with a double bar line and the tempo marking **Allegro.** followed by a repeat sign and dynamics *F* and *f*.

The second system also consists of three staves in the same clefs and key signature. It continues the musical notation with dynamics *p* and *P*, and articulation *t*. It concludes with a double bar line and the tempo marking **Allegro.** followed by a repeat sign and dynamics *F* and *f*.

The third system consists of two staves in the same clefs and key signature. It continues the musical notation with dynamics *p* and *P*, and articulation *t*. It concludes with a double bar line and the tempo marking **Allegro.** followed by a repeat sign and dynamics *f* and *F*.

This block contains the continuation of the musical score. It features several systems of staves with musical notation, including dynamics *p* and *P*, and articulation *t*. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. The notation continues across multiple systems, maintaining the same clefs and key signature as the previous page.

First system of musical notation, measures 1-8. The score includes a piano accompaniment with a complex, rhythmic bass line and a melody in the treble clef. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 9-16. The score continues the piano accompaniment and melody from the first system. The key signature remains one sharp (F#).

Dim. d. Tk. in Oest. XI 2.

Dm. d. Tk. in Oest. XI 2

Aria.
Largo.

Dm. d. Tk. in Oest. XI.2.

The first system of the musical score consists of eight measures. It features a vocal melody in the upper staves and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature has one sharp (F#). The piano part includes figured bass notation: 5 3, #4 2, #6, 6 5, and 6 5. The system concludes with a repeat sign.

The second system of the musical score consists of eight measures, continuing from the first system. It maintains the same instrumental and vocal parts. The piano accompaniment includes figured bass notation: 6, 5 3, 6 4, 6, 7 4, and 3. The system concludes with a repeat sign.

Dm. 4. Tk.in Oest. XI.2.

Gavotta.

Alla breve è presto.

Alia breve e presto.



The musical score is written for three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is indicated as 'Alia breve e presto.' The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The bottom staff has a '6' written below it at the beginning of the first measure.

Alla breve è presto.

A blank musical score for five staves. Each staff begins with a clef (treble or bass), a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The first measure of each staff contains a few notes, while the subsequent measures are empty.

Alla breve è presto.

Alla breve e presto.



A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for three parts: Treble 1, Treble 2, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the Treble 1 part, with Treble 2 and Bass providing harmonic support. The lyrics "The Rose Tree" are written below the Bass line. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as dynamic markings like "t" (tutti) and "f" (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for five staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and three bass clefs (Tenor, Bass, and a lower Bass line). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is in common time, with a tempo marking of "Allegretto". The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The melody is primarily in the Soprano and Alto parts, with the Tenor and Bass parts providing harmonic support. The lyrics are written below the staves, with some words appearing in a larger font size for emphasis. The score is a page from a music book, with a page number "3" visible in the top right corner.

[illegible]

6 3

S.

7 7 7 6 3

T.

7 7 7 6 3

Musical score for Gavotta da capo, measures 1-12. The score is written for three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Fingering numbers (1-7) are indicated below the notes in several places.

Gavotta da capo.

Musical score for Grave, measures 1-8. The score is written for three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music is marked 'Grave.' and features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Fingering numbers (1-7) are indicated below the notes in several places.

Musical score for Grave, measures 9-16. The score is written for three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music is marked 'Grave.' and features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Fingering numbers (1-7) are indicated below the notes in several places.

Musical score for Grave, measures 17-24. The score is written for three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music is marked 'Grave.' and features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Fingering numbers (1-7) are indicated below the notes in several places.

Dm. d. Tk. in Oest. XI.2.

Un poco grave.

Un poco grave.

This image shows a page of musical notation for a piano piece. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The page contains several systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo/mood is indicated as 'Un poco grave.' at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7). Dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) are used to indicate volume changes. The piece features complex passages with triplets and slurs, suggesting a technical or expressive challenge for the performer. The bottom of the page shows the continuation of the musical piece with further staves and notation.

The musical score is written for piano and voice. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: a treble staff, a vocal staff, a bass staff, a piano left staff, and a piano right staff. The second system has four staves: a treble staff, a vocal staff, a bass staff, and a piano right staff. The music is in G major and 4/4 time. It features complex melodic lines with many slurs and ties, and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Fingering numbers are provided for many notes.

First system of musical notation, featuring a piano and violin/viola parts. The piano part includes a complex bass line with many accidentals and fingerings. The violin/viola part has a melodic line with many slurs and accents.

Second system of musical notation, featuring a piano and violin/viola parts. The tempo is marked *Adagio.* The piano part includes a complex bass line with many accidentals and fingerings. The violin/viola part has a melodic line with many slurs and accents.

Allegro.

p *pp* *f* *Allegro.*

4 6 6 5#6 \flat 4 5 4 5 7 6 6 6 5 6 4 3

Allegro.

p *pp* *f* *Allegro.*

9 7 8 6 5 3 7 6 7 6 7 6 7 6 6 5 9 7 8 6 5 3 7 6 7 6 7 6 6 5

First system of musical notation, measures 1-8. The score includes a piano part with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The melody is marked with *f* (forte) and *t* (tutti). The piano part has a bass line with *f* markings. Fingering numbers are present at the end of the system.

Second system of musical notation, measures 9-16. The score continues the piano part from the first system. The melody is marked with *p* (piano) and *f* (forte). The piano part has a bass line with *p* markings. Fingering numbers are present at the end of the system.

First system of musical notation, measures 1-6. The score includes a piano (p) and forte (f) dynamic contrast, with trills (t) and sixteenth-note passages. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the piano accompaniment is at the bottom.

Second system of musical notation, measures 7-12. The score continues the melodic and harmonic development with trills and sixteenth-note figures. The piano part is written in a grand staff, and the piano accompaniment is at the bottom.

The musical score is written for a piece in D major, indicated by the key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano accompaniment features a figured bass line with various figures such as 7 5, 4 #, 4 2, 6, 4 3 3, 4 6, 6, 5 4, 7 6, 6, 5, 6 4, 6 5, 4 #, 6 9 7, 5 3, 7 6 7 6 7 6, 7 6 6 3, 7 6 6, 5, 6 5, 4, 6 9 8 6 5 3, 7 6 7 6 7 6, 7 6 6 3, and 6. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* (forte) and *sf* (sforzando). The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and a repeat sign.

The musical score is written in D major (one sharp) and 2/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system consists of three staves. The second system consists of four staves, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The third system consists of five staves, with the first two in treble clef and the last three in bass clef. The notation includes many dynamic markings, such as 't' (tutti) and 'f' (forte), and fingering numbers are provided for many of the notes. The piece concludes with a final chord in the bass staff of the third system.

The musical score is written for a piano and consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The second system also includes a grand staff and a separate bass staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is titled "Dm.d. Tk. in Oest. XI.2." and is digitized by Google.

This image shows a page of musical notation for a piano piece. The notation is arranged in several systems, each containing multiple staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The second system also consists of three staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves. The fifth system consists of two staves. The sixth system consists of two staves. The seventh system consists of two staves. The eighth system consists of two staves. The ninth system consists of two staves. The tenth system consists of two staves. The eleventh system consists of two staves. The twelfth system consists of two staves. The thirteenth system consists of two staves. The fourteenth system consists of two staves. The fifteenth system consists of two staves. The sixteenth system consists of two staves. The seventeenth system consists of two staves. The eighteenth system consists of two staves. The nineteenth system consists of two staves. The twentieth system consists of two staves. The notation is written in a clear, legible style, with notes and rests clearly defined. The fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

First system of musical notation, measures 1-8. The score includes a piano introduction with a treble and bass staff. The melody is in G major, starting with a quarter rest followed by eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings are indicated with numbers 5 and 6. The piano part consists of chords marked with 'T.' (Trio) and 'S.' (Solo) and 'f' or 'p' dynamics.

Second system of musical notation, measures 9-16. The score continues the piano introduction. The melody features more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *F* (Forte) and *P* (Piano). Fingerings are indicated with numbers 5 and 6. The piano part continues with chords marked with 'S.' and 'T.' and 'f' or 'p' dynamics.

The musical score for "The Rose Tree" is presented in two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the next four staves. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is the vocal melody, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* (forte) and *t* (tutti). The lyrics "The Rose Tree" are written below the first staff. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system consists of two staves, and the second system consists of four staves. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is the vocal melody, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* (forte) and *t* (tutti). The lyrics "The Rose Tree" are written below the first staff. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system consists of two staves, and the second system consists of four staves. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is the vocal melody, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* (forte) and *t* (tutti). The lyrics "The Rose Tree" are written below the first staff.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first two systems each have three staves (treble, middle, and bass clefs). The third system has a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The notation includes various musical symbols: notes, rests, and fingerings (e.g., 3, 6, 7, 3). The piece is marked with 'P' (Piano) and 't' (tutti). The bottom system includes a piano (p) marking. The key signature is one sharp (F#).

First system of musical notation, measures 1-8. The score includes a piano accompaniment with a strong bass line and two treble staves with melodic lines. Dynamics include forte (*F*) and accents (*t*). The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 9-16. The score continues the piano accompaniment and melodic lines. Dynamics include piano (*P*) and accents (*t*). The key signature is one sharp (F#).

This musical score is arranged in two main systems, each containing three systems of staves. The top system consists of a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment lines (treble and bass clefs). The bottom system also has a vocal line and two piano accompaniment lines. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamics include *F* (forte), *t* (tutti), *f* (fortissimo), and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

The musical score is written for a piano and voice. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: two for the piano (treble and bass clef), two for the voice (treble and bass clef), and a grand staff (treble and bass clef). The second system has four staves: two for the piano (treble and bass clef), one for the voice (treble clef), and a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The voice part has a melodic line with some rests. The grand staff part provides a harmonic accompaniment. The score is numbered 98 in the top left corner.

First system of musical notation, measures 1-6. The score is written for a treble and bass staff with a piano accompaniment. The treble staff contains many triplets and slurs. The bass staff contains some triplets and slurs. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 7-12. The score is written for a treble and bass staff with a piano accompaniment. The treble staff contains many triplets and slurs. The bass staff contains some triplets and slurs. The key signature is one sharp (F#). The tempo marking "Adagio." appears above the treble staff at measure 7 and above the bass staff at measure 10.

Allegro.

Allegro.

Allegro.

The musical score is arranged in three systems. The first system consists of three staves: a vocal line (S.) and two piano staves. The second system consists of four staves: two vocal lines and two piano staves. The third system consists of four staves: two vocal lines and two piano staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 4, 3, 6, 7, and #6. The key signature is one sharp (F#).

System 1 (Vocal and Piano):

- Vocal line (S.): Notes with slurs and accents.
- Piano staves: Accompanying chords and single notes.

System 2 (Vocal and Piano):

- Vocal lines: Two vocal parts with slurs and accents.
- Piano staves: Accompanying chords and single notes.

System 3 (Vocal and Piano):

- Vocal lines: Two vocal parts with slurs and accents.
- Piano staves: Accompanying chords and single notes.

Adagio.

Adagio.

Adagio.

T. S.

The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. It contains complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamic markings 'F' and 't' are present. Below the staves, there are fingering numbers: 9 7, 8 6, 5 3, 7 6, 7 6, 7 6, 6 5, F, 9 7, 8 6, 5 3, 7 6, 7 6, 7 6, 6 5.

The second system also has three staves, with the top two in treble clef and the bottom in bass clef. It continues the musical themes with similar notation and dynamic markings. A 'T.' marking is visible below the bottom staff.

The third system has two staves, both in treble clef. It features more complex rhythmic patterns and dynamic markings. Fingering numbers 9 7, 8 6, 5 3, 7 6, 7 6, 7 6, 6 5 are shown below the staves.

Borea.**Allegro.**

The first system of 'Borea. Allegro.' has two staves, both in treble clef. It contains fast-paced rhythmic patterns with slurs and dynamic markings 't'. Fingering numbers 5, 3, 6, #6, # are shown below the staves.

Allegro.

The second system of 'Borea. Allegro.' has two staves, both in treble clef. It continues the fast-paced rhythmic patterns with slurs and dynamic markings 't'.

Allegro.

The third system of 'Borea. Allegro.' has two staves, both in treble clef. It concludes the piece with fast-paced rhythmic patterns and slurs. Dynamic markings 'T.' and 'S.' are visible. Fingering numbers 6, 3, 6, #6, # are shown below the staves.

The musical score is divided into two systems. The first system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a single bass staff. The second system consists of five staves: a grand staff, two additional staves, and a grand staff. The music features various musical notations including notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'S.'. Fingering numbers (1-7) are present below several notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

Register /

Deren in diesem Werk enthaltenen

Concerten.

- Der erste** Concert auß dem D. *Bona Nova*, (zu Teutsch: **Gute Zeitung**) genannt/ so zu Salzburg im Jahr 1689. componirt worden. 1.
- Der andere** Concert auß dem A. mit dem ✕ Tertz major, *Cor Vigilans*, (oder **wachendes Herz**) ist zu Rom 1682. gemacht worden. 4.
- Der dritte** Concert auß dem B mol, *Convalescentia*, (**Genesung**/) so zu Salzburg Anno 1685. ausgearbeitet worden. 6.
- Der vierdte** Concert auß dem G. mit b mol oder Tertz minor, *Dulce somnium*, (**süßer Traum**/) ist zu Rom im 1682. Jahr componirt worden. 9.
- Der fünffte** Concert auß dem D. mit ✕ Tertz major, *Saeculum*, (**hundert Jährige Gedächtnuß**/) wurde in jezt gemeltem Orth und Jahr fertiget. 12.
- Der sechste** Concert auß dem A. *Quis hic?* (oder **wer da?**) genannt/ zu Salzburg 1689. 14.
- Der sibende** Concert auß dem E. mit ✕ Tertz major, oder so es gefällig durch die in der Vorrede gelehrte Weise/ auch auß dem b E mol. *Deliciae Regum*, (**der Königen Lustbarkeit**) intitult/ ist auch zu Salzburg 1688. componirt worden. 17.
- Der achte** Concert auß dem F. *Coronatio Augusta*, (**die Majestätische Krönung**) wurde 1689. ebenfalls zu Salzburg vorbereitet. 20.
- Der neundte** Concert auß dem C. mit b Tertz minor, *Victoria maesta*, (**trauriger Sieg**/) zu Salzburg 1688. 22.
- Der zehende** Concert auß dem G. h *Perseverantia*, (**Standhaftigkeit**) ist theils zu Rom/ theils zu Salzburg eingerichtet worden. 26.
- Der eylffte** Concert auß dem E. *Delirium Amoris*, (**Wahnfinnigkeit der Liebe**) genannt/ ist zu Rom componirt worden. 28.
- Der zwöllffte** Concert widerumb auß dem G. mit h *Propitia Sydera*, (**günstiges Gestirn**) intitult/ ist theils zu Rom/ theils auch zu Salzburg/ in diese Ordnung eingebracht worden. 31.

Verzeichnis

Deren von dem Authore schon in Druck auß-
gegebenen Wercken.

I.

Apparatus Musico-Organisticus, so vnserm Vnüberwindlichst-Allergnädigsten
Käyser LEOPOLDO dem Ersten bei deren Ihre Majestät der Römischen Käyserin/ dann Ihre
Majestät des Römischen Königs in höchster Glory beschenehen Krönungen allerunterthänigst
dedicirt worden. Dises in zierlichen Kupffer gestochene vnd mit grossen Unkosten heraußgegebene große
Regal-Werck/ ware denen vnseres Großmächtigsten Käysers Allerdurchleuchtigsten Händen von dem Authore
allerunterthänigst überreicht von Ihrer Käyserl. Majestät Allergnädigst gehört vnd mit reichster Gnaden-
Schanckung angenommen. Es hält in sich zwölff Stück/ welche die Organisten Toccaten nennen/ worzu drey
andere etwas munterere/ nemlich eine Ciacona, Passagaglia vnd einer neuen Schmidt-Aria sambt ihren
Variationibus beygefüget worden; Diser Kunst Liebhaber werden eine häufige Übung darinnen finden.
Besagtes Werck ist bey dem Authore, oder bey Georg Adam Höller Buchdrucker allhier/ wie dann auch bey
Johann Baptist Mayr/ Hof vnd Academi-Buchdrucker in Salzburg/ zu bekommen.

II. Suavioris Harmoniae Instrumentalis Hyporchematicae Florilegium Primum, oder **erster
Blumen-Bund** lieblicher Ballet-Stücke/ so derselben fünffzig/ auf vier oder fünff Geigen/ sambt dem
Basso Continuo, (nach Gefallen) meistens auß Französische Art/ gericht in sich hält. Ist zu Augspurg
bey Jakob Koppmayr Anno 1695. gedruckt/ vnd bey Wilhelm Pannecker Buchführer allda zu finden.

III. Suavioris Harmoniae Instrumentalis Hyporchematicae Florilegium Secundum, oder
anderer Blumen-Bund lieblicher Ballet-Stücke/ deme/ nebst fast gleicher Anzahl auf vorige Art/ in
sich haltenden in Passau zu vornehmeren Gästen ansehnlicherer Empfehlung/ auch hoch-Adelicher Jugend
Ballett-Übung componirten Stücken/ noch etliche die Manier solche zierlich vorzustellen betreffend nützliche
Anmerkungen in vier Sprachen beygefüget worden. Solches ist zu Passau bey Georg Adam Höller gedruckt/
und auch bey ihm zu bekommen. Dergleichen sollen mehr/ geliebt es Gott/ vnter diesem Titul mit allzeit
beygesetzten arthigen Merckwürdigkeiten zu seiner Zeit erfolgen.

IV. Dann dieses gegenwärtige Exquiritioris Harmoniae Instrumentalis Gravi-jucundae Selectus I.
oder außerlesener mit Ernst- vnd Lust-gemengter Instrumental-Music **erste Versammlung**. Auf welche/
so diese geneigt aufgenommen werden/ bald der **dritte Blumen-Bund**/ nachgehends aber viel andere
noch seltsamere/ so wohl zur Ohren-Ergöcklichkeit als Theorischen Nutzen gerichtete Werck/ denen Liebhabern
nachkommen sollen/ wann Gott der Allmächtige Leben vnd Kräfften gnädigst

verleyhet. Dessen Ewiges Lob Preß vnd Ehr sey
vnsrer erwünschtes Zihl vnd

E N D E.

TAVOLA

De' Concerti compresi in questa Opera.


- CONCERTO PRIMO** in D. detto *Bona nova*, ò *Buone nuove*, è stato composto à Salis-
burgo nell' Anno 1689. Faciata 1.
- CONCERTO SECONDO** in A. colla \times 3.^{za} maggiore, chiamato *Cor Vigilans*, cioè *Cuore*
Vigilante, fù fatto a Roma l' Anno 1682. Faciata 4.
- CONCERTO TERZO** in B. molle *Convalescentia*, ò vero *la Convalescenza*, composto
a Salisburgo l' Anno 1683. Faciata 6.
- CONCERTO QUARTO** in G. colla \flat 3.^{za} minore *Dulce Somnium*, ò *Il Dolce Sogno*,
fatto a Roma nell' Anno 1682. Faciata 9.
- CONCERTO QUINTO** in D. colla \times 3.^{za} maggiore intitolato *Sæculum*, ò *Il Secolo*, fù
ancora composto l' Anno medesimo a Roma. Faciata 12.
- CONCERTO SEXTO** in A. detto *Quis hîc?* ò *Chi vâ là*, fatto à Salisburgo nell' Anno 1689.
Faciata 14.
- CONCERTO SETTIMO** in E. colla \times 3.^{za} maggiore, ò se piace in \flat E. molle, della maniera
dichiarata nella Prefatione, chiamato *Deliciæ Regum*, ò *Delitie dé Rè*, Composto a
Salisburgo nel 1688. Faciata 17.
- CONCERTO OTTAVO** in F. detto *Coronatio Augusta*, *Incoronamento Augusto*,
fatto à Salisburgo l' Anno 1689. Faciata 20.
- CONCERTO NONO**, in C. con \flat 3.^{za} minore chiamato *Victoria mæsta*, composto à Salis-
burgo nell' Anno 1688. Faciata 22.
- CONCERTO DECIMO** in G. col' \sharp quadro detto *Perseverantia*, messo in questo ordine
parte à Roma, parte à Salisburgo. Faciata 26.
- CONCERTO UNDECIMO** in E. nominato *Delirium Amoris*, cioè *Delirio d' Amore*
fatto in Roma 1682. Faciata 28.
- CONCERTO DUODECIMO**, ed ultimo, ancora in G \sharp quadro, detto *Propitia Sydera*,
o gli *Astri Propitij*, ridotto in questo stato parte à Roma, e parte à Salisburgo. Faciata 31.

LISTA

DELLE OPERE,

Che l'Autore hà già dato al Pubblico fino al
presente.

I.

pparatus Musico-Organisticus, Invictissimo LEOPOLDO I. Imperatori semper Augusto, ad Coronationem Auspicatissimam Conjugis, ac Filij, &c. humillimè oblat. *Questa opera intagliata in rame con molte spese, comparse nel pubblico l'Anno 1690. Doppo esser stata presentata, alle Augustissime mani di Sua Sac.^a Ces.^a Maestà, dalla medesima accettata, sentita, e ricompensata colla solita innata Benignità: Contiene dodeci Toccate, con una Ciacona, una Passacaglia, & una Ciclopejade nova d' vero Aria, ed allusiono a' colpi di martelli de' fabri, ciascheduna arricchita delle sue variationi. Somministra un ampio essercitio per l'Arte di Suonar di Tasti, e si trova a Passavia appresso l'Autore d' vero appresso Georgio Adamo Höller Stampatore; come anche a Salisburgo appresso Gio. Batt. Mayr, Stampatore di Corte e dell' Università.*

II. Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum, d' Scielta Prima di fiori, d' una più soave Armonia Instrumentale di Balletti alla Francese, che contiene cinquanta modulationi di tuoni diversi da suonarsi a quattro, d' cinque Stromenti d' Arco col Basso Continuo se piace; Stampata in Augusta nell' Anno 1695. da Giacomo Koppmayr, e si vende da Gulielmo Pannecker Libraro in detta Città.

III. Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum, d' Scielta seconda di fiori d' una più soave Armonia Instrumentale di Balletti del medesimo Stile, a quattro d' cinque Stromenti d' Arco da suonarsi col Basso Continuo se piace, dove, oltre il medesimo numero di modulationi più nuove, composte a Passavia per la Recettione di diverse Persone illustri e per l' Essercitio di Ballo ad una nobilissima Gioventù, si troveranno nella Prefazione tradotta in quattro lingue alcune osservazioni utili toccante il modo di suonarle bene; Stampata in Passavia da Georgio Adamo Höller, che ne ha' il Spaccio. E così se piace a Iddio seguiranno Successivamente con ordine più simili scielte del medesimo stile, sempre sotto questo titolo di Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Tertium, Quartum, Quintum &c.. Cioè, Scielta Terza, Quarta. Quinta. &c. di Fiori d' una più Soave Armonia instrumentale di Balletti &c.

IV. Questa presente Opera di Concerti. d' Racolta Prima d' una più Squisita Armonia Instrumentale mista di Grave, e di giocondo.

Tutte lequali mie prime fatiche, se da Te Benignissimo Lettore vengono gradite, faran' che non solamente in breve Seguirà la Scielta Terza di miei Balletti, d' Florilegium Tertium; mà ancora consecutivamente molte altre opere più curiose destinate alcune per il solo diletto dell' udito, ed altre per qualche profito Theorico in questa arte; Se Iddio benedetto, Distributore di tutti i beni, mi concede la vita, e la sanità; la di cui eterna lode, e gloria, sia hora qui, come per altro sempre, e per tutto il nostro più bramato

FINE.

INDEX

C O N C E N T U U M


Hoc opere contentorum.

- C**oncentus I. ex D. naturali, *Bona nova* dictus, Anno salutis 1689. Salisburgi compositus. Pag. 1.
- Concentus II. in A. cum ✱ 3.^{tia} majore, *Cor Vigilans* intitulatus, Romæ jam Anno 1682 conceptus. Pag. 4.
- Concentus III. ex B. molli, *Convalescentia* nuncupatus, Salisburgi Anno 1683. elaboratus. Pag. 6.
- Concentus IV. ex G. cum b 3.^{tia} minore, *Dulce Somnium* vocatus, Romæ Anno 1682. confectus. Pag. 9.
- Concentus V. ex D. cum ✱ 3.^{tia} majore, *Sæculum* appellatus, ibidem eodemque Anno concinnatus. Pag. 12.
- Concentus VI. in A. naturali, *Quis hîc?* nominatus, Salisburgi Anno circiter 1689. contextus. Pag. 14.
- Concentus VII. ex E. cum ✱ 3.^{tia} majori, vel si lubet modo in præfatione tradito etiam ex b E molli, titulum *Deliciæ Regum* fortitus, Salisburgi Anno 1688. compositus. Pag. 17.
- Concentus VIII. in F. *Coronatio Augusta* dictus, Salisburgi Anno 1689. elucubratus. Pag. 20.
- Concentus IX. in C. cum b 3.^{tia} minore, *Victoria mæsta* intitulatus, Salisburgi Anno 1688. elaboratus. Pag. 22.
- Concentus X. ex G. ♯ *Perseverantia* nuncupatus, partim Romæ, partim verò Salisburgi ita ordinatus. Pag. 26.
- Concentus XI. in E. *Delirium Amoris* vocatus, Romæ constructus. Pag. 28.
- Concentus XII. denique in G. cum ♯ rursus, *Propitia Sydera* appellatus, tùm Romæ aliqua ex parte, tùm Salisburgi tandem hunc in statum redactus. Pag. 31.

SYLLABUS OPERVM,

Ab Authore hucusque jam in lucem publicam Editorum.

I.

 *Pparatus Musico-Organisticus, Inuictissimo LEOPOLDO I. Imperatori semper Augusto, ad coronationem auspiciatissimam Conjugis, ac Filij &c. humillimè oblatas. Prodiit in lucem magnis sumptibus ad folij chartæ regalis magnitudinem in tabulis æneis eleganter sculptum hoc opus, Anno 1690. & ad ipsasmet Augustissimas manus, Augustæ Vindelicorum demississimè ab Authore Præsentatum. Clementissimè autem à Sacrà Cæsareâ Majestate auditum, munificentissimèque exceptum fuit. Continet autem duodecim modulationes, quas Organistæ vulgò Toccatas vocant, cum tribus alijs paulò Incundioribus additis, Scil: Ciacona. Passacaglia. Cyclopejade nova Harmonica. quâvis suis ornatâ variationibus. Suppeditat itaque copiosum artis Organisticæ Exercitium. Habetur autem Passacij apud Authorem vel Georgium Adamum Höller ibidem Typographum; nec non etiam Salisburgi apud Ioan. Bapt. Mayr Typographum Aulico-Academicum.*

II. Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum, quinquaginta modulationes Styli Choraici quas vulgò Balet vocant, more potissimum Gallicè concinnatas, & à quatuor vel quinque fidibus necessarijs, unâ cum Basso Continuo ad libitum exhibendas continens. Augustæ Vindelicorum Typis Jacobi Koppmayr Anno Domini 1695. impressum, & apud Wilhelmum Pannecker Bibliopolam ibidem venale habendum.

III. Suavioris harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum, eodem modo etiam à 4. vel 5. fidibus necessarijs, & Basso Continuo, si lubet animandum; in quo præter tot Choraicas passim, quot in Florilegio Primo, modulationes Passacij recentius compositas; & in summorum Hospitum solemniorem exceptionem, æque ac in Saltatorium Illustrissimæ Inventutis exercitium feliciter exhibitas; proficue quædam circa modum has harumque similes eleganter animandi observationes, in quatuor linguarum præfationibus continentur. Est autem hæc Passacij Typis Georgii Adami Höller Anno 1698. impressum, apud quem & venale habetur. Sic deinceps plura ejusdem Styli Florilegia sub tituli hujus continuatione (suavioris scil. harmoniæ Instrumentalis) unâ cum adjunctis fermè ad singula quibusdam curiosis observationibus, Deo favente suo tempore, & ordine sequentur.

IV. Denique præsens iste Exquisitoris harmoniæ Instrumentalis Gravi-Fucundæ Selectus Primus. Quæ omnia si benevolo susceperis animo, brevi Florilegium Tertium; successivè autem multa alia adhuc rariora, quædam aurium oblectationi tantum, quædam verò etiam Theorico in arte profectui destinata Opera, si DEUS ter OPTIMUS MAXIMUS, donorum omnium largitor, Vitam & Vires misericorditer concesserit, post se trahent; Cujus æterna Laus & Gloria, Optatissimus nosler nunc hic, uti aliàs semper & ubique sit

F I N I S.

TABLE

DES CONCERTS

Contenus en Cet- Œuvre.

PREMIER CONCERT	en D. naturel, intitulé <i>Bona nova</i> , ou <i>Bonnes nouvelles</i> , composé à Salsbourg en 1689.	Page 1.
SECOND CONCERT	en A. par \times 3 ^{me} majeure, dit <i>Cor Vigilans</i> ou le <i>Cœur Veillant</i> , fait à Rome en 1682.	Page 4.
TROISIEME CONCERT	en B. mol, <i>Convalescentia</i> , ou <i>la Convalescence</i> , composé en 1683 à Salsbourg.	Page 6.
QUATRIEME CONCERT	en G. par b 3 ^{me} mineure, <i>Dulce Somnium</i> ou <i>l'Agréable Songe</i> , fait à Rome en 1682.	Page 9.
CINQUIEME CONCERT	en D. par \times 3 ^{me} majeure, intitulé <i>Sæculum</i> , ou <i>le Siecle</i> composé aussy la même année à Rome.	Page 11.
SIXIEME CONCERT	en A naturel, dit <i>Quis hic?</i> ou <i>Qui va là?</i> fait à Salsbourg en 1689.	Page 13.
SETTIEME CONCERT	en E. par \times 3 ^{me} majeur, ou si l'on veut en bE mol, de la manjere, que nous avons declarée dans la preface, apellé <i>Deliciæ Regum</i> , ou <i>Delices des Rois</i> , composé à Salsbourg en 1688.	Page 16.
HUITTIEME CONCERT	en F., dit <i>Coronatio Augusta</i> , ou <i>le Couronnement Auguste</i> , fait à Salsbourg en 1689.	Page 19.
NEUFVIEME CONCERT	en C. par b 3 ^{me} mineure, nommé <i>Victoria mæsta</i> , c'est a dire <i>Triste Victoire</i> , composé à Salsbourg en 1688.	Page 23.
DIXIEME CONCERT	en G. par \natural , dit <i>Perseverantia</i> , ou <i>la Perseverance</i> , mis en cet order partie à Rome. & partie à Salsbourg.	Page 26.
ONZIEME CONCERT	en E., apellé <i>Delirium Amoris</i> , ou <i>l'Extravagance d'Amour</i> , fait à Rome en 1682.	Page 28.
DOUZIEME CONCERT	derechef en G. par \natural , nommé <i>Propitia Sydera</i> , ou <i>les Astres propices</i> réduit en cet etat partie à Rome, & partie à Salsbourg.	Page 31.


LISTE

DES ŒUVRES,

Que l'Autheur a desja donné au Public

Jusqu'à present.

I.

 Pparatus Musico — Organisticus, Invictissimo LEOPOLDO I. Imperatori semper Augusto, ad Coronationem auspicatissimam Conjugis, ac Filij &c. humillimè oblat. *Cet œuvre gravée en tailles douces de la grandeur d'une feuille de papier royal avec beaucoup de frais, parut au Jour l'an 1690. & fut présentée aux propres mains de sa Majesté Imperiale par l'Autheur même, fut entendu & tres liberalement recompensé. Contient douze grandes pieces d'orgue, que les Italiens appellent Toccates, avec trois autres un peu plus gayer, à sçavoir une Chaconne, une Passacaille, & une Cyclopejade ou allusion aux coups de Marteaux des Cyclopes ou forgerons, chacune enrichie de ses variations. le tout fournissant un ample exercice pour l'Art d'Organiste, & se trouve chez l'Autheur, ou chez George Adam Höller Imprimeur à Passau; comme aussy chez Jean Baptiste Mayr Imprimeur de la Cour & de l'Academie à Salsbourg.*

II. Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum. *ou Premier Recueil d'airs de Balets, à la Françoisse, contenant cinquantes pieces de divers tons pour les Violons à 4. ou 5. parties, avec la Basse Continuë, si l'on veut. Imprimé à Augspourg en 1695. chez Jacques Koppmayr, & se vend chez Guillaume Panneker marchand libraire en la dite ville.*

III. Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum *ou Second Recueil d'airs de Balets de même Style, pour les Violons, à 4. ou 5. Parties, avec la Basse Continuë, si l'on veut, ou outre presque même nombre de pieces plus nouvelles composées à Passau pour la reception de plusieurs grands personnages & pour l'exercice de la danse à une Illustre Jeunesse; Vous trouverez dans la preface traduite en quatre langues, quelques observations utiles, sur la manjere de les bien Jouër. Imprimé à Passau chez George Adam Höller, qui en a la debit. Et ainsi on continuëra s'il plait à Dieu, de donner par ordre & de tems en tems plusieurs semblables Recueils de même Style toujours sous ce même titre de Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium &c.*

IV. *Ce present œuvre de Concerts, ou Premiere Elite d'Harmonie plus exquise, meslée de Serieux & de gay.*

Que si vous daignez agréer tous ces premiers travaux, Vous ferez, que non seulement dans peu Je vous donneray le Troisième Recueil de mes airs de Balets ou Florilegium Tertium; mais successivement aussy plusieurs autres œuvres encor plus curieuses, destinées en partie pour le seul plaisir des oreilles; & en partie aussy pour quelque profit Theorique en cet art: si le bon Dieu distributeur de tous les dons nous octroye misericordieusement la vie, & les forces: duquel l'eternelle louange, & gloire soit maintenant icy ainsi que toujours & par tout nôstre plus desirable FIN.

ANHANG.



ARMONICO TRIBUTO.

1682.

(AUSWAHL.)



ARMONICO TRIBUTO,

Cioè

Sonate di Camera commodiffi-
me a pocchi, ò a molti stro-
menti:

Consacrate All' Altezza Rev.^{ma} del suo
Clem.^{mo} Prencipe

MASSIMILIANO
GANDOLFO

dei Conti di Kuenburg Arciue-

scouo di Salisburg, Prencipe del S. R. Imp.

Primate di Germania, Nato Legato della S.^{ta} Se-
de Apostolica &c. &c.

per la Centenaria memoria della fondatione del
Arcivescovato:

Da **GEORGIO MUFFAT,**
Organista e ajutante di Camera
di S. A. R.^{ma}



M. DC.

LXXXII.

CEMBALO.

In SALSBURGO,

Nella stampa di GIOU. BATT. MAYR Stampatore
di S. A. R.^{ma}

Altezza Reverendissima.

E Vero che eccedono ogni atto di dovuta gratitudine i singolarissimi favori, che l'A. V. R.^{ma} si é compiaciuta di compartir mi in ogni tempo; ma con modi particolari in questo mio viaggio d'Italia, dove con tanta mia confusione há fatto spiccare la sua Magnanima generosità: Má per questo io non devo mancare di non far cognoscere al mondo l'infinità degli obblighi che deuo al mio Clementiss.^{mo} Principe. Ardisco dunque di consacrare all'A. V. R.^{ma} *l'Armonico Tributo* di queste mie Sonate, nelle quali se vi é cosa alcuna di menó difettosa, farà derivata da quel vivissimo desiderio che hó sempre hauuto d'incontrare il nobilissimo gusto di V. A. R.^{ma} La scarsezza del tempo con l'urgenza del Viaggio, e di mie diverse occupazioni può servir di legitima scusa per un gratiosissimo compatimento: Mà, più mi confido nella somma innata benignità di V. A. R.^{ma} già auezza a gradire e scusare le debolezze della mia obligatissima fervitú; E col più devoto de miei umil.^{mi} ossequij baciando all' A. V. R.^{ma} la sacra Veste profondamente m'inchino. Roma 4. di Sett. 1682.

Di V. A. R.^{ma}

Vmilissimo, Deuotissimo, ed
Obligatissimo Seruitore

Georgio Muffat.




Amico Lettore.


Essendo stato anisato pocò primà della mia partenza di Roma che si doueua fare la festa dell' undecimo seculo della fondatione dell' Arcinescouato di Salisburg, e volendo in sì bella occasione dare qualche segno della mia deuottissima gratitudine al mio Clementissimo Prencipe, hò risoluto di dare alle stampe queste mie poche Sonate da me non sò come composte trà l'angustia di sì breue tempo. Ben è vero che m' hanno dato grandissimo animo i bei concerti, che ancora in questo nuouo genere hò gustato in Roma, hauendo mi risuegliato qualche Idea che forsè non ti dispiacerà. Se non altro al' meno hò procurato di seruire alla tua commodità, mentre puoi concertare queste Sonate in diuerse maniere con l'offerrationi seguenti.

1. Si possono sonare à tre Solamente seruendosi de due Violini, e d'un Violoncino, ò Viola di Gamba per fondamento; havendo solò riguardo i due Violini di sonare anco quei luoghi che nella loro parte vengono segnati colle chiani delle Viole mezzane, come anco quello che sonerà il basso si contenterà di non pausare, ma ben si di sonare (ò naturalmente come stà, ò se si trouasse difficoltà all'ottaua bassa) in quei luoghi Segnati con le chiani del contralto, ò del Tenore, accioche l'armonia non resti senza fondamento.

2. Si possono sonare a quattro, ò a cinque. A quatro tralasciando la viola del Tenore, e à cinque aggiungendola. E facendosi queste Sinfonie tantò a 4. quanto a 5. potranno i Violini pausare doue si troueranno le dette chiani mezzane.

3. Se poi le vuoi sentire in Concerti pieni con qualche bizzarria, ò Varietà d'armonia, potrai formare due Cori in questo modo, facendo un Concertino a tre di due Violini, e Violoncino ò Viola di Gamba lequali tre parti semplici e non raddoppiate soneranno per tutto; Da queste poi si caueranno i due Violini, come ancora i Violini per raddoppiarli per il concerto grosso quando si trouerà la lettera T. che segnifica tutti, facendoli poi pausare sotto la lettera S. sotto laquale sonerà il Concertino solo. Le Viole mezzane saranno raddoppiate a proportione conuenue alle altri parti del concerto grosso col quale soneranno, eccetto solò doue si trouerà la detta lettera S. che allora basterà che tal parte si suoni semplice, e non raddoppiata; per laquale commoda varietà hò fatto tutte queste diligenze.

4. In qual si voglia modo che si suoninò sarà necessario d'offeruar in ogni parte regolatamente le repetitioni lequali essendo segnate con due righette puntate in questo modo  da tutti due i lati, faranno replicare tanto la precedente, quanto la seguente particella: Quando poi saranno puntate da un lato solo in questa maniera  ò pur in questa altra  si repeterà solò quella particella verso laquale si trouano i punti.

5. Oltre questo doue si troueranno pause comuni segnati di sopra in questo modo  non s' offerueranno secondo il rigore del tempo, mà a discretionc, e un poco più breue del solito.

6. Dal resto nei raddoppiamenti s' offerui che il primo Violino non sià molto più raddoppiato del secondo e che i Bassi del Concerto grosso siano raddoppiati bene da Contrabassi ò Violoni secondo il giuditio di quello che ne haurà la direzione. Riceui con buon animo queste mie prime fatiche, che se da te saranno gradite, non mancarò di fartene sentire dell' altre in congiuntura di tempo più favoreuole. Viue felice.

Sonata.

Grave.

Sonata I.

(1. Satz.)

Violino 1.

Violino 2.

Viola 1.

Viola 2.

Violone e Cembalo.

7 f 6 7 p 6 7 f 6 7 7 6 5 2 6 # 5 5 9 6 5

6 5 7 6 7 6 5 4 #

Dim. d. Tk. in Oest. XI. 2.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings 't' and 'S' above the first staff. At the bottom of the system, there are fingerings: 5, 6, #, 6, 5, 4, #.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music continues with complex rhythmic patterns. There are dynamic markings 'S' and 'T' above the first staff. At the bottom of the system, there are fingerings: 6, 7, 6, 7, 6, 6, #6.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music continues with complex rhythmic patterns. There are dynamic markings 'S' and 'T' above the first staff. At the bottom of the system, there are fingerings: 6, 5, 4, 6, 5, #, 6, #.

Fourth system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music continues with complex rhythmic patterns. There are dynamic markings 'f', 'p', 'S', and 'T' above the first staff. At the bottom of the system, there are fingerings: 4, #, p, 4, #, f, 7, 6, 6, 5, 2, 4, 6.

First system of musical notation, measures 1-5. The system consists of four staves. The top staff is for Soprano (S.), the second for Alto (A.), the third for Tenor (T.), and the fourth for Bass (B.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (*p*, *f*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation, measures 6-10. The system consists of four staves. The top staff is for Soprano (S.), the second for Alto (A.), the third for Tenor (T.), and the fourth for Bass (B.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (*f*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation, measures 11-15. The system consists of four staves. The top staff is for Soprano (S.), the second for Alto (A.), the third for Tenor (T.), and the fourth for Bass (B.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (*f*, *p*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The system consists of four staves. The top staff is for Soprano (S.), the second for Alto (A.), the third for Tenor (T.), and the fourth for Bass (B.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (*f*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Above the first staff, there are labels 'S.' and 'T.' above the second staff, and 'S.' and 'T.' above the third staff. Below the first staff, there are numbers 6, 7, 4, and 3. Below the third staff, there is a sharp symbol (#).

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Above the first staff, there are labels 'S.' and 'T.' above the second staff, and 'S.' and 'T.' above the third staff. Below the first staff, there are numbers 6, 7, 6, and 7. Below the third staff, there are numbers 6, 6, and 6.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Above the first staff, there are labels 'S.' and 'T.' above the second staff, and 'S.' and 'T.' above the third staff. Below the first staff, there are numbers 6, 7, and 6. Below the third staff, there are numbers 6, 7, and 6.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Above the first staff, there are labels 'S.' and 'T.' above the second staff, and 'S.' and 'T.' above the third staff. Below the first staff, there are numbers 6, 3, 4, and #6. Below the third staff, there are numbers 6, 5, and 6. Below the fourth staff, there is a sharp symbol (#).

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'T' marking above the first measure. The second staff has a 'T' marking above the second measure. The third staff has a 'S' marking above the first measure. The fourth staff has a 'T' marking above the second measure. The fifth staff has a 'T' marking above the second measure. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'S' marking above the first measure. The second staff has a 'S' marking above the second measure. The third staff has a 'S' marking above the first measure. The fourth staff has a 'S' marking above the first measure. The fifth staff has a 'S' marking above the first measure. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'T' marking above the first measure. The second staff has a 'T' marking above the second measure. The third staff has a 'S' marking above the first measure. The fourth staff has a 'S' marking above the first measure. The fifth staff has a 'S' marking above the first measure. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'T' marking above the first measure. The second staff has a 'T' marking above the second measure. The third staff has a 'S' marking above the first measure. The fourth staff has a 'S' marking above the first measure. The fifth staff has a 'S' marking above the first measure. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are for vocal parts, labeled 'T.' (Tenor) and 'S.' (Soprano). The bottom two staves are for piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The system contains several measures of music, including rests and notes with slurs. Fingering numbers (6, 6, 6) are visible under the piano part.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. It features similar notation with vocal lines and piano accompaniment. Fingering numbers (6, 6, 6, 4) are present under the piano part.

Third system of musical notation. This system includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) for both vocal and piano parts. The notation continues with various note values and rests. Fingering numbers (6, 6, 6, 4, 5) are visible under the piano part.

Fourth system of musical notation, starting with the tempo marking 'Grave.' in a large, bold font. The tempo is slower than the previous sections. The notation continues with vocal and piano parts. Fingering numbers (7, 6, #, b6, 6, 6, 6, 5, 6, 4, 3, 9, 8, #4, 3, 2, 7, 6, #) are visible under the piano part.

[illegible]

Aria.

Aria.

1. 2.

f Aria da capo.

Grave.

First system of musical notation for 'Grave.' in 4/4 time. It consists of five staves. The first four staves are marked with a 'T.' (Tutti) and the fifth with a 'T.'. The music is in a key with one flat (B-flat). The first staff has a treble clef, the second a treble clef, the third a bass clef, the fourth a bass clef, and the fifth a bass clef. The tempo is marked 'Grave.' and the dynamics include 'T.' (Tutti) and 'f' (forte). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Sarabanda.

Grave.

Second system of musical notation for 'Sarabanda.' in 3/2 time. It consists of five staves. The first four staves are marked with '1. S.' and '2. T.' (Tutti) and the fifth with '1. S.' and '2. T.'. The music is in a key with one flat (B-flat). The tempo is marked 'Grave.' and the dynamics include 'f' (forte) and 't' (tutti). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation for 'Sarabanda.' in 3/2 time. It consists of five staves. The first four staves are marked with '1. S.' and '2. T.' (Tutti) and the fifth with '1. S.' and '2. T.'. The music is in a key with one flat (B-flat). The tempo is marked 'Grave.' and the dynamics include 'f' (forte) and 't' (tutti). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation for 'Sarabanda.' in 3/2 time. It consists of five staves. The first four staves are marked with '1. S.' and '2. T.' (Tutti) and the fifth with '1. S.' and '2. T.'. The music is in a key with one flat (B-flat). The tempo is marked 'Grave.' and the dynamics include 'f' (forte) and 't' (tutti). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Grave.

The musical score is written for voice (Soprano and Tenor) and piano. It is in 4/4 time and marked 'Grave.' The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems. Each system contains a vocal line with Soprano (S.) and Tenor (T.) parts, and a piano accompaniment with Right Hand (RH) and Left Hand (LH) parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (p, f, pp, ppp). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final chord marked with a double bar line and a fermata.

4 # Dm. d. Tk. in Oest. XI. 2.

Alla breve.

And. breve.

1.S.
2.T.

1.S.
2.T.

1.tace.
2.T.

1.tace.
2.T.

1.S.
2.T.

[illegible][illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for five staves: two treble clefs (soprano and alto), two bass clefs (tenor and bass), and a fifth staff at the bottom. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). There are also tempo markings 'T.' (Trio) and '1.' (First ending). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Dm. d. Tk. in Oest. 71.2.

Sonata III.

(1. Satz.)

Sonata.

Grave. T.

Violino 1.

Violino 2.

Viola 1.

Viola 2.

Violone e Cembalo.

Allegro. S.

T.

T.

T.

T.

T.

S.

S.

T.

T.

S.

Dm. d. Tk. in Oest. XI. 2.

*) Siehe Seite 132. Anmerkung.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, labeled 'T.' (Tenor) and 'S.' (Soprano). The bottom three staves are for piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The system contains four measures of music. The piano part features a prominent bass line with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, labeled 'T.' (Tenor) and 'S.' (Soprano). The bottom three staves are for piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The system contains four measures of music. The piano part continues with a similar bass line pattern.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, labeled 'T.' (Tenor) and 'S.' (Soprano). The bottom three staves are for piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The system contains four measures of music. The piano part features a more complex bass line with some rests.

Fourth system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, labeled 'T.' (Tenor) and 'S.' (Soprano). The bottom three staves are for piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The system contains four measures of music. The piano part features a more complex bass line with some rests.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Labels 'S.' and 'T.' are placed above the first and second staves respectively in measures 2 and 3.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The key signature is two sharps. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Labels 'S.' and 'T.' are placed above the first and second staves respectively in measures 5 and 6. Fingering numbers 5, 6, #, 4, # are written below the first staff in measure 5, and #6 is written below the fourth staff in measure 8.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The key signature is two sharps. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Labels 'T.', 'S.', 'p', 'f', and 'T.' are placed above the first staff in measures 9, 10, 11, and 12 respectively. A '2' is written below the first staff in measure 10, and a 'p' is written below the second staff in measure 11.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of four staves. The key signature is two sharps. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Labels 'S.', 'T.', 'p', 'f', and 'S.' are placed above the first staff in measures 13, 14, 15, and 16 respectively. A '2' is written below the first staff in measure 14, and a 'p' is written below the second staff in measure 15. Fingering numbers 5 and #5 are written below the first staff in measures 13 and 14 respectively.

This page contains four systems of musical notation. Each system consists of four staves: a vocal line for Soprano (S.) and Tenor (T.), and a piano accompaniment with a treble and bass line. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, p), and articulation marks (accents, slurs). The vocal parts are labeled 'S.' for Soprano and 'T.' for Tenor. The piano part includes a bass line and a treble line. The page is numbered 194 in the top left corner.

Sonata V.

(3. u. 4. Satz.)

Fuga.

Violino 1. S. T. *l*

Violino 2. S. T.

Viola 1. S. T.

Viola 2. T.

Violone e Cembalo. S. T.

4 3 # 5 6 5 # 5 2

2 6 4 3 4 # 7 3 7 3 2 7 6 7 6 5 # 6 6

4 3 4 3 4 # 6 2 6 4 #

7 # 6 3 7 3 4 6 7 # 6

First system of the musical score. It features four staves. The top two staves are for vocal parts, labeled 'T.' (Tenor) and 'S.' (Soprano). The bottom two staves are for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The system includes dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). Fingering numbers (6, 4, 5, 6) are visible below the piano staves.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The vocal staves show more complex melodic lines. The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamic markings 'f' (forte) are present. Fingering numbers (4, 7, 7, 6, 6, 3, 4) are visible below the piano staves.

Third system of the musical score. The vocal parts continue with intricate melodic patterns. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation. Fingering numbers (6, 6, 6, 6, 6, 5) are visible below the piano staves.

Fourth system of the musical score, concluding the page. It shows the final vocal entries and piano accompaniment. Fingering numbers (4) are visible below the piano staves.

First system of musical notation, measures 1-5. It features a vocal line with lyrics 'S.' and 'T.' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio.' and the dynamics include 'f' (forte) and 'T.' (Tutti).

Second system of musical notation, measures 6-11. It features a vocal line with lyrics 'T.' and 'T.' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio.' and the dynamics include 'f' (forte) and 'T.' (Tutti). The system concludes with the tempo change '(Allegro.)'.

Third system of musical notation, measures 12-17. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio.' and the dynamics include 'f' (forte) and 'T.' (Tutti).

Fourth system of musical notation, measures 18-23. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio.' and the dynamics include 'f' (forte) and 'T.' (Tutti).


First system of musical notation, measures 1-6. The system consists of five staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and slurs. Fingering numbers (6, 5, 4) are indicated below the bass staff.

Second system of musical notation, measures 7-12. The system consists of five staves. The notation includes various note values, rests, and slurs. Fingering numbers (3, 5, 6, #5, 9, 6, 4, 2, 7, 4, 9, 6, 7, 6, 4, 3) are indicated below the bass staff.

Third system of musical notation, measures 13-18. The system consists of five staves. The notation includes various note values, rests, and slurs. Dynamics markings *p* (piano) are present. Fingering numbers (6, 5, 4, 3, 5, 4, 4, #, 9, 6, 7, 6, 5, 4, 3) are indicated below the bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The system consists of five staves. The notation includes various note values, rests, and slurs. Dynamics markings *f* (forte) and *p* (piano) are present. The tempo marking "Adagio." is written above the staff. Fingering numbers (5, 4, 4, #, 6, 6, #4, 7, #6, 6, 5, #, p₂) are indicated below the bass staff. The letters "S." and "T." are written above the staff.

REVISIONSBERICHT.

—  —

Für die vorliegende Partiturausgabe der Konzerte wurde der Original-Stimmendruck benützt. Das einzige vollständige Exemplar, welches bis jetzt bekannt geworden ist, besitzt die Bibliothek Sr. Durchlaucht des Fürsten Ferdinand Zdenko von Lobkowitz zu Raudnitz a. d. Elbe, weiterhin mit *L* bezeichnet. Zum Vergleiche wurde auch das unvollständige Exemplar der k. k. Hofbibliothek in Wien (*W*) herangezogen, welches bloß vier Stimmen umfaßt, nämlich *Violino I. Concertino*, *Viola I.* und 2., sowie *Violone e Basso Continuo Concerto grosso*. Die Stimmbücher der sehr gut erhaltenen Vorlage *L* sind in einer Mappe vereinigt und weisen an der Innenseite des Deckels ein hübsches Exlibris (Kupferstich von D. Coster) mit allegorischen Figuren und Emblemen auf. Das Schriftband nennt als Besitzer des Werkes *F. Princ. a Lobkowitz. D. Sag. &c* ¹⁾, dessen Kunstsinn und verständnisvoller Sammeleifer noch so manches andere musikalische Werk des 17. und 18. Jahrhunderts der Nachwelt erhalten hat ²⁾.

Die Originalausgabe ist mit Typendruck hergestellt und in acht Stimmheften — drei für das *Concertino*, fünf für das *Concerto grosso* — in Klein-Folio zu Passau 1701 erschienen. Jede Stimme hat den lateinischen Titel; doch ist Titel, Widmung, Vorrede, Register und ein Verzeichnis früher erschienenen Werke des Autors auch in deutscher, italienischer und französischer Fassung beigegeben. Deren Verteilung auf die einzelnen Stimmbücher nach den vier Sprachen wird auf der Rückseite des Titelblattes zum *Basso Continuo e Violoncino Concertino*, in etwas geändertem Wortlaute auch in den Violin- und Violonstimmten des *Concerto grosso*, wie nachstehend wiedergegeben, angezeigt.

T Itulus, Dedicatoria, & Præfatio ad Conventus hos eleganter exhibendos pernecessaria, cum horum indice, & Syllabo Operum ab Authore hucusque typis datorum, quemadmodum hic Latine leguntur, sic in *Violino Primo Concertino* Germanicè, in *Violino Secondo Concertino* verò Italicè, & in *Violone, e Cembalo Concerto grosso* etiam Gallicè translata reperientur.



DEr Titul / die Zushrift / und die zur zierlichen Producierung diser Concerten sehr nothwendige Vorred / sambt deren Register / und einer Verzeichnuß deren von dem Authore bißhero in Druck außgegangenen Wercken / gleich wie sie allhier auff Lateinisch zu lesen / also seynd sie auch bey dem Violino primo Concertino in das Teutische / bey dem Violino secondo Concertino aber in das Italiänisch- oder Welsche / und letztlich bey dem Violone, e Cembalo concerto grosso, auch in das Französische überseht zu finden.



L Titolo, la Dedicatoria, e la Prefazione molto necessaria per ben suonar questi Concerti, con la loro Tavola, ed una Lista di tutte l'Opere datte fin' adesso in stampa dall' Autore, conforme si leggono qui in Latino; così si troveranno nella parte del Violino Primo Concertino in Tedesco, in quella del Violino Secondo Concertino poi in Italiano; e finalmente in quella del Violone, e Cembalo Concerto grosso ancora in Francese.

¹⁾ Ferdinand August Leopold Fürst Lobkowitz (geb. 7. Sept. 1655, gest. 3. Okt. 1715), war 1691—1699 Principalcommissarius auf dem Reichstage zu Regensburg und als solcher der Vorgänger des Bischofs Johann Philipp Grafen von Lamberg, des Dienstherrn Georg Muffats. (Wurzbach, Biograph. Lexikon des Kaisertums Österreich, 15. Theil, S. 320)

²⁾ Die beträchtliche Anzahl französischer Ballette und Opern des ausgehenden 17. Jahrhunderts — darunter fast sämtliche Werke Lullis — die sich in Raudnitz vorfinden, läßt vermuten, daß gerade der von Muffat in deutsche Lande verpflanzte Lullianische Stil am Hofe der Lobkowitz Anklang und eifrige Pflege fand.

LE Titre, la Dedicatoire & la Preface fort neceffaire pour bien Jouër ces Concerts, avec leur Table, & une Liste des œuvres, que l'Autheur a fait imprimer Jusqu'à ce Jour, fe trouveront en Allemand dans la partie du *Violino Primo Concertino*, en Italien dans celle du *Violino Secondo Concertino*, & en François en celle du *Violone, e Cembalo Concerto groffo*, tout ainfi que vous les voyez icy en Latin.

Die Stimme des *Violino I. Concertino IV* enthält nach dem Titelblatte einen in *L* fehlenden Kupferstich von der Hand des kurfürstl. bayer. Hofgraveurs C. G. von Amling, darstellend das Porträt des Grafen Maximilian Ernst von Scherffenberg, des kunstsinnigen Gönners und opferwilligen Förderers unseres Meisters; der Vollständigkeit halber ist auch dieses Blatt¹⁾ im Facsimile der Neuausgabe beigegeben, in welcher auch die für die richtige Würdigung der Konzerte notwendigen einleitenden Bemerkungen in allen vier Sprachen originalgetreu zum Abdruck gelangen. Die Reihenfolge, in welcher diese hier erscheinen, folgt der Bezeichnung der Stimmen, welche dieselben enthalten.

Die einzelnen Stimmhefte sind nach Quaternionen gefaltet, deren einzelne Blätter mit Buchstabenwurm versehen sind (*Concertino* und *Basso Continuo* A bis E₁, die übrigen A bis E₂). Die Seitenzählung beginnt erst mit dem Notentext, welcher je 38, bzw. nur je 35 (die beiden Violinen des *Concerto grosso*) und 34 (die beiden Violon) Seiten umfaßt. Zu Beginn des ersten Konzertes ist in allen Stimmen eine Kopfleiste angebracht — vier musizierende Genien zu beiden Seiten einer von einem Lorbeerkranze umrahmten fünfzackigen Krone — dieselbe, die bereits im Florilegium Verwendung fand. Der Notendruck ist im Vergleiche mit dem des *Armonico Tributo* ziemlich korrekt. Die in einem vermutlich seinerzeit vorhanden gewesen Druckfehlerverzeichnis angezeigten Verbesserungen erscheinen in *L* handschriftlich eingetragen, freilich war auch hiedurch noch kein vollkommen fehlerfreier Text hergestellt.

Die Grundsätze der früheren ähnlichen Publikationen²⁾ wurden auch bei der vorliegenden Neuausgabe befolgt. Speziell sei noch folgendes hervorgehoben:

Die dynamischen Zeichen, die sich in den Konzerten nur spärlich gesetzt finden, sind in den Streicherstimmen mit *F* und *P*, im Cembalo hingegen mit *f* und *p* wiedergegeben. Eine nicht unwesentliche Bereicherung wurde aber in dieser Hinsicht durch Vergleich mit den genauer bezeichneten Stimmen der älteren Kammersonaten gewonnen. Die hienach ergänzten Vortragszeichen sind wie alle übrigen Hinzufügungen und Verbesserungen, welche sich nicht aus Analogien unzweifelhaft ergaben, durch kleineren Stich kenntlich gemacht (*f* und *p* für die Streicher, *f* und *p* für das Cembalo). Bei der Generalbaßbezeichnung wurde die alte Schreibweise des Originaldruckes durch die jetzt übliche Bezeichnung ersetzt, demnach beispielsweise *b* und *♯* dort, wo durch diese Zeichen die leitereigene kleine bzw. große Terz gefordert wird, unterdrückt. Statt *b♭* wurde dann, wenn Muffat mit dieser Bezeichnung die zweite Umkehrung eines Septimenakkordes verlangt, die deutlichere Bezeichnung *♯* gewählt. Als Auflösungszeichen gilt sowohl in den Stimmen, als auch in der Bezifferung nur *♯*. Diejenigen Stellen des *Basso Continuo e Violoncino Concertino*, welche in der Vorlage im Altschlüssel notiert sind, wurden in der Partitur mit Rücksicht auf die jetzige Praxis in den Tenorschlüssel übertragen.

Wiewohl Muffat die Ausführung des *Basso Continuo*, welche er durch *Clavicimbaln, Theorben, Harpffen und dergleichen Instrumente* im *Concerto grosso*, dagegen im *Concertino* durch ein Cembalo oder eine Theorbe besorgen ließ³⁾, nicht für unentbehrlich erklärt, wurde der Partitur doch eine Aussetzung des *Basso Continuo* beigegeben; dieselbe ist der Raumersparnis halber nur einmal gedruckt, und zwar unterhalb der ganzen Partitur, obwohl der Cembalopart des öfteren lediglich dem *Concertino* zugehört. Durch die Hinzufügung der Buchstaben S. und T. an den bezüglichen Stellen dürfte ein Irrtum wohl ausgeschlossen sein. Überdies bietet demjenigen, welcher mit der hier vorgeschlagenen Ausführung nicht einverstanden ist, die


¹⁾ Leider ist es bisher nicht gelungen, ein Bildnis Georg Muffats ausfindig zu machen.

²⁾ Vergl. insbesondere den Revisionsbericht zu Muffats Florilegium I. in der zweiten Hälfte des 1. Bandes dieser Dm. S. 142 und 143.

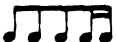
³⁾ Vergl. Porred, S. 9.

vollständig beigezeichnete Originalbezeichnung die Möglichkeit, den *Basso Continuo* sowohl des *Concertino* als des *Concerto grosso* für eine allfällige stilgerechte Aufführung selbst auszusetzen.

Im einzelnen sei noch bemerkt:

- | Seite | Zeile | |
|-------|-----------------------------|--|
| 8 | 2 v. u. | in der Vorlage Cerztl |
| 12 | 7 v. o. | „ „ „ fchetzi |
| 13 | 17 v. o. | „ „ „ Haubois |
| 17 | 3 v. u. | „ „ „ lentatis |
| 23 | letzter Takt. | Die in der Vorlage durch das Wiederholungszeichen in allen Stimmen verlangte Wiederholung des einleitenden Grave steht im Widerspruche mit der Vorrede (S. 10, P. 11). |
| 25 | Takt 6. | Beide Basso Continuo-Stimmen haben die Tempoangabe <i>Adagio</i> , alle übrigen Stimmen dagegen <i>Grave</i> . |
| 26 | | <i>Viol. 2. Conc.^{ino}: Ciacona.</i> |
| 29—30 | | Die Stimmen des <i>Concerto grosso</i> sind in der Vorlage ausgeschrieben, dennoch steht am Schlusse derselben das Wiederholungszeichen, in der Partitur an dieser und den analogen übrigen Fällen durch <i>da capo</i> wiedergegeben. |
| 39 | | <i>Grave</i> nur in <i>Viol. I. Conc.^{ino}.</i> |
| — | Takt 3. | <i>Viol. I. Conc.^{ino}.</i> Die Taktpause fehlt. |
| — | „ 9. | Alle Stimmen <i>Adagio</i> ; gleichwohl ist hier meines Erachtens die Bezeichnung <i>Forte e Allegro</i> der entsprechenden Stelle des <i>Armonico Tributo</i> (S. 126 dieser Ausgabe) vorzuziehen. |
| 40 | „ 2. | Zum 2. Viertel Bezeichnung ## , offenbar Druckfehler für 4 ## . |
| 41 | „ 3. | <i>Viola 2.</i> Viertel <i>f</i> . |
| — | letzter Takt. | <i>B. Cont.</i> letztes Viertel <i>c̣ d</i> . |
| 43 | Takt 4 und vorletzter Takt. | <i>Conc. gr.</i> in allen Stimmen ganze Note. |
| 44 | Takt 1. | <i>Viol. I. 2.</i> Viertel <i>cis ḅ</i> . |
| 50 | „ 6. | Zum 1. Viertel Bezeichnung 4 3. |
| 57 | „ 8. | <i>Violone</i> halbe Note <i>d</i> . |
| — | „ 10 und 12. | <i>Viol. I. Conc.^{ino}</i> ganze Note und Halbpause statt der punktierten ganzen Note. |
| — | Drittletzter Takt. | <i>Viola I.</i> und <i>2.</i> ganze Noten <i>h</i> , bzw. <i>g</i> . |
| 60 | Takt 3. | Bezeichnung 6 66 43 |
| 61 | „ 14. | <i>Viol. 2. Conc. gr.</i> <i>e f̄is ḡ</i> |
| 62 | „ 2—4 und 6—8. | Die hier ausnahmsweise im Tutti und Solo verschiedene Fassung des <i>Viol. 2. Conc.^{ino}</i> wurde als beabsichtigt angenommen und demnach beibehalten. |
| 63 | „ 4. | <i>Viola 2.</i> f 7 β |
| 64 | vorletzter Takt 3. | Viertel <i>Conc. gr.</i> in allen Stimmen halbe Note. |
| 65 | Takt 4. | <i>Viol. I. 2.</i> Viertel <i>f̄is ē d̄is c̄</i> |
| — | „ 6. | Die Oktavenparallelen zwischen <i>Viol. 2.</i> und <i>Viola 2.</i> waren ohne durchgreifende Änderung nicht zu beseitigen. |
| 67 | „ 5 und 6. | Die entsprechende Stelle der 4. Kammer-sonate schreibt für diese beiden Takte <i>Adagio</i> vor, worauf Takt 7 wieder <i>Presto</i> eintritt. |
| 74 | „ 7 und 8. | <i>Viola 2.</i> in <i>L</i> ist hier eine dem oben erwähnten Druckfehlerverzeichnis entnommene gedruckte Verbesserung eingeklebt; die ältere Fassung war nach <i>III</i>  |
| 77 | Takt 9. | <i>Viola 2.</i> 2. Viertel h fehlt. |
| 78 | Drittletzter Takt. | <i>Viola I.</i> ganzer Takt <i>c̣</i> . |
| 84 | „ „ | <i>Viola 2.</i> 1. Viertel <i>ē</i> , vergl. S. 85, Takt 2. |
| 89 | Takt 3. | <i>Viola 2.</i> halbe Note und Viertelpause. |
| — | „ 10. | <i>B. Cont.</i> halbe Note und Viertelpause. |
| 90 | „ 7. | Bezeichnung $\frac{6}{2}$ statt h 6. |

Seite

- 91 letzter Takt. *Viola 2* und *Violone* halbe Note mit Punkt.
 95 Takt 8, 10, 12 und 14. *Violone* die erste Note immer eine Achtelnote.
 98 Takt 3. Bezifferung 9 8 6 \sharp statt 9 6 \sharp
 99 „ 10. *Viola I.* \bar{a} drei Achtel statt des punktierten Viertels, vergl. Takt 2, *Viola 2*.
 103 „ 8. Trotz der großen Ausdehnung der *Ciacona* steht in allen Stimmen am Schlusse das Wiederholungszeichen.
 — „ 10. *Viola I.* 

Von den beiden bekannten vollständigen Exemplaren des *«Armonico Tributo»*, welche die Bibliothèque Nationale in Paris und die bischöfliche Bibliothek in Regensburg besitzen, wurde das letztere — im folgenden mit *R* bezeichnet — der teilweisen Neuausgabe des Erstlingswerkes Muffats zu Grunde gelegt. Zum Vergleiche stand nebst der 2. Violinstimme aus der großherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt (*D*) eine Abschrift des Manuskriptes der Münchener Hof- und Staatsbibliothek zur Verfügung (Mus. Ms. 1655), eine Sparte der fünf Kammersonaten, welche Dr. Grandaur im Jahre 1864 nach den Originalstimmen anfertigte. Von den zahlreichen Abweichungen vom Originale sind jedoch etliche als Änderungen des Bearbeiters nicht kenntlich gemacht, andere wieder können keineswegs als Verbesserungen gegenüber der Vorlage angesehen werden; die Generalbaßbezifferung ist ganz weggelassen. Die Vorlage *R* stammt aus der Sammlung des Antiquars Fid. Butsch. Der Umstand, daß die Stimmbücher besonders schön in Pergament mit Goldpressungen auf Vorder- und Rückseite gebunden sind, bringt die Vermutung nahe, daß dieses Exemplar vielleicht dasjenige ist, welches der Autor dem Fürsterzbischofe Maximilian Gandolph anlässlich der Säkularfeier des Salzburger Erzbistums überreicht hat.

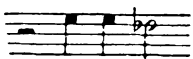


Die Originalausgabe ist mit Typendruck hergestellt und in fünf Stimmheften — *Violino I.* und 2., *Viola I.* und 2., sowie *Cembalo e Violone* — in Salzburg 1862 in Klein-Folio erschienen. Jedes Heft hat Titel, Widmung und Vorrede in italienischer Sprache. Der Notentext weist nur die Bogenbezeichnung auf und umfaßt je nach der Stimme 20 (beide Violon) bis 32 (1. Violine) Seiten. Der Druck trägt die Spuren der übergroßen Eile, mit der Komposition wie auch Drucklegung erfolgten, an sich. Trotz der vielen handschriftlichen Verbesserungen und Ergänzungen ist der Text keineswegs korrekt, wie die von derselben Hand herrührende Bemerkung auf dem ersten Blatte der Violin- und Cembalostimmen vermuten ließe.

Eine vollständige Veröffentlichung der Kammersonaten in Partitur scheint entbehrlich. Auch von der Aussetzung des *Basso Continuo* konnte abgesehen werden; der so gewonnene Raum ermöglichte es, nicht bloß Vergleichsmaterialie zu den Konzerten mitzuteilen, sondern auch einige Sätze von größerem musikalischen Interesse, welche aber in den Konzerten keine Verwendung fanden, zum Abdruck zu bringen. Eine wesentliche Ergänzung des hier Gebotenen bildet die schon vor Jahren in Partitur und Stimmen erschienene Passacaglia¹⁾, der ausgedehnte Schlußsatz der fünften Kammersonate, obgleich sich diese Ausgabe auf die nicht ganz originalgetreue Grandaur'sche Sparte stützt und für praktische Zwecke eingerichtet ist.

Der folgende Korrekturbericht soll natürlich kein erschöpfendes Druckfehlerverzeichnis bieten, nur wesentliche Abänderungen erscheinen hier hervorgehoben.

Seite	Zeile	
118	18	in der Vorlage Violincino.
—	3 v. u.	„ „ „ Violini.
119	Takt 7.	<i>Violone</i> halbe Note <i>D</i> .
—	„ 16.	<i>Viol. 2.</i> 1. Viertel in <i>R</i> : <i>e</i> , in <i>D</i> (korrigiert): <i>c</i> .
—	„ 21.	Bezifferung $\frac{7}{5} \sharp$.

¹⁾ Passacaglia für Streichorchester (aus der Kammersonate Nr. 5) von Georg Muffat. Neu herausgegeben von L. Stollbrock. Leipzig, Rieter-Biedermann 1889.

- Seite
- 121 Takt 13. zum 1. Viertel Bezifferung \sharp 4.
- 122 — Die hier in kleineren Typen gestochenen Noten sind in der Vorlage im Alt-, bzw. Tenorschlüssel notiert.
- 123 Takt 10. Bezifferung 7 9.
- 124 , 10. Zum 3. Viertel Bezifferung 7.
- , 18. *Viola* 2. *c*; der folgende Takt fehlt ganz.
- 125 , 6. *Viola* 1. 
- 126 , 2. beide *Violen* 3. Viertel halbe Note.
- 127 , 13. *Violone* 
- 129 , 6. v. r. *Viola* 2. 1. Viertel *e*.
- 131 , 23. *Violino* 2. 
- , 27. *Viola* I. Die Halbepause fehlt.
- 133 , 2. *Violone* der Tenorschlüssel der Vorlage ist offenbar ein Druckfehler.
- 135 , 18. , 3. Viertel halbe Note.
- — Die Stimmen sind in der Vorlage ausgeschrieben, am Schlusse steht trotzdem das Wiederholungszeichen.
- 136 Takt 12. Der in der *Viola* I. zuerst auftretende Kontrapunkt wurde hier und im weiteren Verlaufe in der aus der späteren Durchführung hervorgehenden Rhythmisierung wiedergegeben.
- 138 , 4. *Viola* 2. Die Taktpause fehlt.
- , 13. Der hier offenbar beabsichtigte Tempowechsel geht auch aus der bezüglichen Stelle im 12. Konzerte (S. 76 dieser Ausgabe) hervor; vergl. auch S. 139, drittletzter Takt: *Adagio*.

Dr. Erwin Luntz.





FOR READING ROOM ONLY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Los Angeles

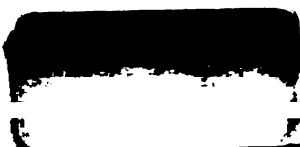
This book is DUE on the last date stamped below.

Nov 10

READING ROOM ONLY



MUS
LIBRA
M
2
D42
v.2



1887

1888